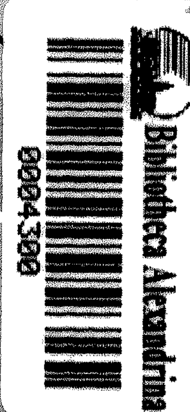
نظرية الأدب

تأليف

رنيه ويلك   آوستن وآرن

تعريب

الدكتور/ عادل سلامة



نظريـــة الأدب

تـأليـــف

رنيه وليك

آوستن وآرن

تعـريــب

الدكتور عادل سلامة

أستاذ الأدب الإنجليزي

جامعة عين شمس



ص.ب: ١٠٧٢٠ ـ الرياض: ١١٤٤٣ ـ تلكس ٤٠٣١٢٩

المملكـة العربية السعودية ـ تلفون ٤٦٥٨٥٢٣ ـ ٤٦٤٧٥٣١

رقم الإيداع : ١٩٩١/٥٦٧٤


بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

الكتاب الذي نقدمه للقارىء العربي في هذه الترجمة يعد وثيقة من أهم وثائق النقد الأدبي المعاصر في العالم. إذ أنه منذ ظهور طبعته الأولى في الإنجليزية عام ١٩٤٨ وضع نهاية للمناخ الفكري الذي كان يسود أوروبا وأميركا في العقود الأولى من هذا القرن، الذي اختلطت فيه امتدادات المدارس الفكرية التي حكمت النقد الأدبي في القرن التاسع عشر، وردود الفعل المتنافرة التي ظهرت مضادة لحركات النقد الأدبي في القرن السابق. كما إن الكتاب آذن منذ ظهوره بميلاد نقد جديد مبني على أساس موضوعي منهجي يجعل من الدراسة الأدبية نظاماً قائماً بذاته له قواعده الخاصة به.

ولم تكن الفكرة المنهجية في الدراسة الأدبية نبتة مباغتة في ذهن مؤلفي الكتاب، فقد ذكر رينيه ويليك في بعض ما كتبه عام ١٩٣٦ - أي قبل ظهور كتاب «نظرية الأدب» بنحو إثني عشرة سنة - أن هدفه هو «استجلاء المشاكل النظرية التي لا تحل إلا بالرجوع إلى أساس فلسفي...»، وأكد أن اتجاه البحث النقدي مستقبلاً ينبغي أن يكون نحو توضيح القضايا المنهجية. كان ويليك حين كتب هذا مدركاً للموقف النقدي السائد الذي كانت تحكمه مؤثرات موروثة من القرن السابق، مع ظهور حركات نقدية متعددة في آن واحد تنتمي إلى أماكن جغرافية منفصلة، وقوميات مختلفة، ولغات متباينة، وترتب على هذا غموض الرؤية بالنسبة للمفاهيم الأساسية لما ينبغي أن تقوم عليه الدراسة الأدبة.

وكان كتاب «نظرية الأدب» الذي كتبه رينيه ويليك بالتعاون مع أوستن وارن في طليعة المحاولات التي جرت لتحديد هذه المفاهيم على أساس منهجي. إذ في الكتاب محاولة مفصلة لتعريف النظم الثلاثة الأساسية للدراسة الأدبية وهي «النظرية الأدبية»، و «النقد الأدبي» و «التاريخ الأدبي». ويقدم الكتاب المسائل العملية ملتحمة مع القضايا النظرية. فهو يدرس الأدب من حيث هو أدب، وكذلك في علاقته مع الفنون الأخرى، ومع العلوم، وفي علاقته بالمجتمع بشكل عام. كما يدرس الكتاب الأركان المكونة للشكل الأدبي (العروض، والصوت، والرمز، والأفانين البلاغية) مرتبطة بمناهج الدراسة الأدبية التي تتخذ من هذه الأركان قاعدة للتحليل النقدي.

ويحدد ويليك مفهومه «للنظرية الأدبية» بأنها دراسة مبادىء الأدب، وتصنيفاته، ومستوياته، أما دراسة الأعمال الأدبية المحددة فتندرج تحت «النقد الأدبي» (وهو مدخل ستاتيكي للدراسة الأدبية)، أو «التاريخ الأدبي» (الذي يدرس الأدب في حركته). وهذه الأنظمة الثلاثة ـ «النظرية الأدبية» و «النقد الأدبي» و «التاريخ الأدبي» ـ في رأى ويليك متداخلة في بعضها «بحيث لا يمكن تصور «النظرية الأدبية» دون النقد أو التاريخ، أو النقد دون النظرية الأدبية أو التاريخ، أو تصور التاريخ دون النظرية الأدبية أو النقد». إذ أن النظرية الأدبية هي منظومة من المبادىء والقيم المستمدة من نقد الأعمال الأدبية المحددة، والتي تستعين بالتاريخ الأدبي بصورة مستديمة ومنتظمة. وهي في ذلك تتخطى الحدود الجغرافية، والفواصل الزمنية، وذلك في محاولة مستمرة لإزالة الحواجز اللغوية التي تفصل بين الآداب القومية، والفوارق في استخدامات اللغة التي تنشأ من تطورها التاريخي ـ بحيث تصل إلى ما هو مشترك بين الآداب القومية في الأحقاب التاريخية المتتالية. ومن هنا كان العمل على إزالة هذه الحواجز والفوارق عن طريق الترجمات، والتعمق في فقه اللغات، وتحقيق النصوص، والدراسات الأدبية المقارنة والنظرية الأدبية. بهذا تتجه بالأدب نحو تحقيق رسالته كتعبير الإنسانية عبر

العصور، وفي مختلف الآفاق في محاولتها للبقاء في مواجهة عوامل الإندثار والتحلل والنسبية.

أما «النقد الأدبي» فإنه يقوم أساساً على مبدأ تقويم الأعمال الأدبية والحكم عليها. فالعمل الأدبي هو أولاً شيء ذو قيمة، ووصف هذه القيمة هو في ذاته تقويم وحكم. ورغم ما يقال عن المعايير الإحصائية والموضوعية والعلمية التي تتخذ في إجراء هذا الوصف، فالناقد ينتهي دواماً إلى حكم وتقدير. هذا التقويم النقدي يدخل في اختيارنا للنصوص، وفي المساحة التي نعطيها لهذا العمل الأدبي أو ذاك عند عرضنا لهذه الأعمال، بل إنه يدخل في تحقيقنا لتاريخ كتابة العمل الأدبي، أو تحديد عنوانه؛ دع عنك دراسة التأثير والتأثر بين الأعمال الأدبية. ويستعرض مؤلفا الكتاب في الفصل الثاني عشر منه مقصدهم من «تحليل العمل الأدبي الفني»، وينتهيان فيه إلى أن العمل الفني الأدبي له وجود قائم بذاته. وإن كان في ذلك يختلف عن العمل الفني المنحوت (الذي له كيان مادي متمثل في الصخر الذي صنع منه) أو من وجودالمثلث (الذي هو فكرة ذهنية بحتة). فهو نور من المعطيات والمعدلات التي يفترض وجودها في الإيديولوجيات الجماعية، وتتغير معها، ويمكن التوصل إليها من خلال الخبرات الذهنية الفردية القائمة على البناء الصوتي للجمل التي يتكون منها العمل. وبديهي أنه لا يمكن تفهم العمل الأدبي الفني وتحليله دون الرجوع إلى القيم. وهذه القيمة ليست مفروضة عليه من خارجه، وإنما تنبثق من ذاتيته. وقد اشتق كاتبا هذا المؤلف مصطلح «المنظورية «Perspectivism» للتعبير عن مبدئهم النقدي القائم مع الإحتفاظ للعمل الأدبي الفني بكيان قائم بذاته، في الوقت الذي يفسح فيه المجال للرؤى النقدية من زوايا مختلفة، «والتاريخ الأدبي» ليس بديلاً للنقد الأدبي» وإنما يتكامل معه. فالبناء الأدبي رغم احتفاظه بسماته الأساسية عبر العصور، إلا أنه يمر بعملية ديناميكية من خلال أذهان القراء والنقاد، والفنانين الآخرين. ومن المهام الرئيسية لمؤرخ الأدب هو وصف هذه العملية، ومن مهامه أيضاً ملاحظة تطور الأعمال الأدبية عند تصنيفها من

حيث الجنس الأدبي، وأنماط الأسلوب، والتقليد اللغوي، وفي الإطار العام للأدب العالمي. وملاحظة هذا التطور ليست بالأمر الهين. فالأحداث لا تتابع بشكل نمطي.

وقيمة هذا الكتاب تكمن في أنه ينظر إلى الدراسة الأدبية من منظور شامل يتخطى الإقليمية، كما يتخطى المذهبية الإيديولوجية أو الإنتماء إلى مدرسة أو حركة. وربما رجع هذا في أحد أسبابه إلى التكوين الفكري لرينيه ويليك. الذي التحق في بداية حياته بجامعة براج في تشيكوسلوفاكيا لدراسة فقه اللغة الألمانية عام ١٩٢٢ ثم تحول بعد ذلك إلى دراسة الأدب المقارن إلا أنه حصل على زمالة لجامعة برنستون الأمريكية عام ١٩٢٧. وفي تلك الفترة ازداد اهتمامه بالأدب المقارن، وخاصة في علاقة الأدب بالفلسفة، وهي الفترة التي كتب فيها مؤلفه «إيمانويل كانت في إنجلترا». وعند عودته إلى براج كانت «الدائرة اللغويةLinguistic Circle» قد تشكلت فانتمى إلى عضويتها؛ ومن خلال نشاط هذه الدائرة وقع ويليك تحت تأثير «الشكليين الروس». وفي عام ١٩٣٥ عين ويليك محاضراً في اللغة التشيكية بجامعة لندن. وفي هذه الأثناء أعد دراسة عن «نظرية التاريخ الأدبي» نشرت منفصلة عام ١٩٣٦ ثم ظهرت بعد ذلك في الفصل التاسع عشر من الكتاب الذي نقدم له. وفي عام ١٩٣٩ بعد احتلال هتلر لتشيكوسلوفاكيا اضطر ويليك إلى الهجرة إلى الولايات المتحدة حيث عمل محاضراً في جامعة أيوا حيث كان لقاؤه مع أوستن وارن. وكان كتاب «نظرية الأدب» ثمرة جهدهما المشترك. وقد كتبت معظم مادته بين عامي ١٩٤٥ - ١٩٤٧، إلا أن كثيرا منها كان قد سبق نشره قبل ذلك. فقد أشرنا إلى نشر الفصل التاسع عشر عن «التاريخ الأدبي» عام ١٩٣٦، كذلك سبق نشر الفصل الثاني عشر من «تحليل العمل الفني الأدبي» كمقال في مجلة «سوثرن ريفيوSouthern Review» عام ١٩٤٢.

وفي عام ١٩٤٦ عين ويليك أستاذاً للأدب المقارن بجامعة ييل Yale وتتابعت أعماله النقدية التي أهمها «تاريخ النقد الحديث» الذي اكتمل صدوره في ستة أجزاء.

وكتاب «نظرية الأدب» قد سد حاجة أساسية في مجال النقد الحديث، ولا أدل على أهميته من أنه ترجم إلى اثنتين وعشرين لغة. ونحن نأمل أن تسهم هذه الترجمة إلى العربية في إثراء الفكر النقدي في العالم العربي.

القاهرة إبريل سنة ١٩٨٩

الدكتور عادل سلامة

أستاذ الأدب الإنجليزي

جامعة عين شمس

مقدمة الطبعة الأولـى

لقد كان في اختيار عنوان لهذا الكتاب صعوبة غير عادية. حتى العنوان المناسب الطول مثلاً «نظرية الأدب ومنهج الدراسة الأدبية» يعد ثقيل الوقع. وربما أمكن للمرء قبل القرن التاسع عشر أن يجد مخرجاً، فحينذاك كان العنوان التحليلي الكامل يغطي صفحة العنوان، بينما يكتفي بكلمة «أدب» على كعب الكتاب.

والكتاب الذي نقدمه ـ في مبلغ علمنا ـ ليس له نظير قريب. فهو ليس متناً يعرف الشباب بمبادىء التقويم الأدبي، ولا هو (مثل كتاب موريز Moritz المسمى «بالأهداف والوسائل Aims and Methods) عرض لتقنيات البحث العلمي. وربما كان له أن ينسب إلى الشعرياتPoetics وعلوم البلاغة (بدء من أرسطو ومروراً بكل من بليرBlair وكامبل Campell وكايمز Kames)، وإلى المعالجة المنهجية لأنواع الأدب الرفيع Belles - Lettres والأسلوبيات، أو إلى الكتب المسماة «بمبادىء النقد الأدبي». ولكننا أردنا أن نوحد بين «الشعريات» (أو النظرية الأدبية) و«النقد» (تقويم الأدب) والدراسة (البحث) والتاريخ الأدبي («ديناميكية» الأدب بالمقابلة مع «ستاتيكية» النظرية والنقد). والكتاب بهذا الوصف يجيء مقارباً لبعض الأعمال الألمانية والروسية مثل كتاب والزل Walzl المسمى «المضمون والصيغة» Gehalt und Gestalt وكتاب وكتاب جوليوس بيترسن Juliu Petersen المسمى «علم الشعر Die Wissenschaft von Der Dichtung أو كتاب توماشفسكي Tomashevsky المسمى «النظرية الأدبية» Literary Theary، غير أننا نناقض الألمان في أننا تجنبنا تكرار وجهات نظر الآخرين، وأنه رغم أننا أخذنا في الإعتبار مجالات النظر وأساليب

الآخـرين، إلا أننا كتبنا من منظور مطرد. كذلك على النقيض من توما شفسكي، لم نضطلع بتقديم توجيهات أولية في موضوعات مثل العروض. فنحن لسنا انتقائيين مثل الألمان، أو مغرقين في النظرية مثل الروس.

بمقاييس الدراسة الأمريكية التقليدية، هناك شيء من التطاول والبعد عن الروح العلمية في محاولة تشكيل الفروض التي تقوم عليها الدراسة الأدبية (والتي في تكوينها ينبغي للمرء أن يتجاوز «الحقائق»)، وهناك أيضاً شيء من الطموح في جهدنا لمسح وتقويم دراسات غاية في التخصص. إن كل متخصص ـ لا محالة ـ لن يرضى عما أوردناه في مجال تخصصه. ولكننا لم نستهدف الإحاطة بكل ما دق: فالأمثلة الأدبية التي ضربناها ما هي إلا أمثلة وليست «براهين»، وقوائم الببلوغرافيا ليست شاملة وإنما مختارة. كما إننا لم نضطلع بالإجابة على كل ما أثرناه من تساؤلات. وقد قدرنا أن هناك أهمية مركزية بالنسبة إلينا، وبالنسبة للآخرين في أن نتجاوز الإقليمية في مجال بحثنا، وأن نضع التساؤلات الصحيحة، وأن نقدم منهجاً للبحث.

وقد شعر مؤلفا هذا الكتاب، اللذان التقيا لأول مرة في جامعة أيوا JIowa، باتفاقهما العريض حول نظرية الأدب ومنهجه.

ورغم اختلاف خلفيتهما وتدريبهما، إلا أنهما نميا وفق نسق واحد، مارين بالبحث التاريخي ودراسة «تاريخ الفكر» إلى موقف يقول بأن دراسة الأدب لا بد أن تكون أدبية خالصة وكلاهما رأى أن «الدراسة Scholarship» و «النقد» قابلان للتوافق؛ كما رفض كلاهما التفرقة بين الأدب «المعاصر والقديم».

وفي عام ١٩٤١ أسهما بفصول عن «التاريخ» و «النقد» في مجلد تعاون فيه الكثيرون بعنوان «الدراسة الأدبية» خطط له نورمان فوستر Norman Foester، وهما يشعران نحوه بالدين لفكره وتشجيعه. وربما كرسا هذا الكتاب له (لولا خشية إعطاء صورة خاطئة لمبدئه).

وقد كتبت فصول هذا الكتاب على أساس اهتمامات قائمة ومستر ويليك Wellek مسئول أساساً عن الفصول ١ ـ ٢، ٤ ـ ٧، ٩ ـ ١٤ كما إن مستر وارين مسئول عن الفصول ٣، و٨ ثم ١٥ ـ ١٨. كما ساهم الكاتبان معاً في الفصل الأخير. ولكن الكتاب بحق مثل للتعاون الذي يصبح فيه المؤلف هو الإتفاق المشترك بين كاتبين. ولا شك أنه ستبقى بعض الإختلافات بين الكاتبين في الألفاظ، والنبرة ومواطن التأكيد، ولكنهما يعتقدان أن ثمت تعويضاً عن ذلك في أن يصل عقلان متميزان إلى مثل هذا الإتفاق الجامع[1].

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين نيوهافن أول مايو ١٩٤٨.

مقدمة الطبعة الثانية

الطبعة الثانية هي في مجملها إعادة للأولى، إلا أننا قمنا ببعض التصحيحات والإيضاحات في النص، وأضفنا بعض الروابط لاستقامة الحجج، وبضع إشارات لما استجد في النظرية الأدبية. غير أننا فضلنا إسقاط الفصل الأخير من الطبعة الأولى (البحث الأدبي في الدراسات العليا الجامعية) الذي يبدو وبعد عشر سنين من صدوره (١٩٤٦) أنه أصبح غير ذي بال. ويرجع هذا نوعاً ما إلى أن بعض جوانب الإصلاح التي دعا إليها قد نفذت في أماكن عديدة. كذلك عدلنا في ثبت المراجع باستبعاد المواد التي يتعذر الحصول عليها، وإضافة نخبة بسيطة من الكم الهائل الذي كتب في الموضوع خلال الأعوام الثماني الأخيرة.

ديسمبر سنة ١٩٥٥

رينيه ويليك

أوستن دارين

مقدمة الطبعة الثالثة

إنه لمما يدعو للإرتياح أن يظهر هذا الكتاب في طبعة رخيصة في إنكلترا، وأن يترجم إلى الإسبانية، والإيطالية، واليابانية، والكورية، والألمانية، والبرتغالية، والعبرية، والكوجاراتيه على هذا التوالي. كذلك في هذه الطبعة أعيد النظر في ثبت المراجع، وأجريت تصويبات وإضافات هينة في النفس. ولكن الطبعة الثالثة هي في مجملها إعادة للطبعة الثانية. وقد أمكنني أن أسرد أفكاري أو أن أعدلها في بحوث أشرت إليها في الهوامش، وستضمن هذه البحوث في كتابي «مفاهيم النقد Concepts of Criticism» الذي تنشره جامعة يالYale عام ١٩٦٣. كذلك يحاول كتابي «تاريخ النقد الحديثHistory of Modern Criticism» أن يدعم الموقف النظري الذي يحدد هنا، كما أنه يستمد بدوره أسساً وقيماً يوضحها كتاب «نظرية الأدب».

رينيه ويليك

نيوهاڤن سبتمبر ١٩٦٢

الباب الأول
تعريفات وتمييزات

- الفصل الأول : الأدب والدراسة الأدبية
- الفصل الثاني : طبيعة الأدب
- الفصل الثالث : وظيفة الأدب
- الفصل الرابع : النظرية الأدبية
- الفصل الخامس : الأدب العام والمقارن والقومي

الفصــل الأول
الأدب والدراسة الأدبيــة

لنبدأ أولاً بالتفرقة بين الأدب وبين الدراسة الأدبية. فهما نـوعان من النشاط يتميز أحدهما عن الآخر. الأول نشاط خلاق - فهو فن، بينما الآخر إن لم يكن علمـاً بأدق معـاني هذه الكلمـة - فهو ضـرب من المعرفـة أو التحصيل.

وقد كانت هناك بطبيعة الحال محاولات لمحو هذا الفرق بين هذين النوعين من النشاط. فهناك مثلاً من قال بأن فهم الأدب لا يتأتى إلا لمن يعالجه، وأن المرء لا يستطيع فهم الشاعر بوب Pope إلا إذا مارس كتابة شعر من نوع الثنائية البطولية Heroic Couplets الذي كان يقرضه بوب Pope. كما لا يستطيع المرء دراسة المسرحية الأليزابيثية دون أن يكتب مسرحية من الشعر المرسل Blank Verse كما كانت المسرحيات تكتب في عصر اليزابيث. ومع ذلك فمهما كانت الفائدة التي يجنيها الدارس من الخبرة السابقـة في الإبداع الفني، فإن الدراسة التي يقوم بها أمر متميز كلية. إذ أن عليه أن يترجم خبرته بالأدب إلى مفهومات عقلية، وأن يتمثلها في كيـان متناسق، ينبغي أن يكون مقبولاً للعقل حتى يصبح «معرفة». ربما صح أن مادة دراسته لا تدخل في نطاق المعقول أو تحوي عناصر خرجت تماماً عن المعقول، ولكنـه لن يكون لـذلك في مـوقف يختلف عن المؤرخ لفن التصويـر، أو عالم الموسيقى، أو حتى عالم الإجتماع أو التشريح.

واضح أن هذه العلاقة بين الأدب ودراسته تثير بعض المشاكل الصعبة. وقد تباينت الحلول المقترحة لهذه المشاكل. هناك من أصحاب النظريات من ينفي ببساطة أن الدراسة الأدبية معرفة، ويشير بأنها «خلق ثان»، مما رتب نتائج تبدو لمعظمنا الآن غير ذات بال. وصف باتر Pater للوحة موناليزا Mona Lisa والفقرات الوردية التي ترد في كتاب سيموندز Symonds وسيمونز Symons. مثل هذا «النقد الخلاق» عادة ما كان ازدواجاً لا طائل منه، أو- على الأكثر- ترجمة عمل أدبي إلى عمل أدبي آخر أقل منه قيمة. وآخرون من أصحاب النظريات يصلون إلى نتائج مختلفة تتخذ موقف الشك من مقابلتنا هذه بين الأدب ودراسته. هم يزعمون أن الأدب غير قابل للدراسة بالمرة، نحن لا نملك إلا قراءته، والإستمتاع به، وتقديره. وفيما عدا ذلك لا نستطيع إلا جمع شتات المعلومات «عنه». مثل هذا التشكك هو في الواقع أكثر انتشاراً مما يتصور المرء. إذ يظهر عملياً في تأكيد «الحقائق» البيئية عن العمل الأدبي، وفي الإقلال من شأن كل المحاولات لمجاوزة هذه الحقائق. أما التقدير والتذوق والإنفعال فقد عدت من الشؤون الفردية الخاصة، التي يتهرب الفرد عن طريق ممارستها من صرامة الدراسة القويمة، وهذا أمر مؤسف وإن لم يكن للفرد الخيار في هذا التهرب. ولكن هذا الفصل بين الدراسة الأكاديمية للأدب وبين «التقدير» له لا يمهد الطريق إلى الدراسة الأدبية التي ينبغي أن تكون «أدبية» و«منهجية» في آن واحد.

ومحور المشكلة هو كيفية إيجاد أساس عقلي لمعالجة الفن، والفن الأدبي على وجه التخصيص. هل يمكن تحقيق ذلك؟ وما هي وسيلة تحقيقه؟ إحدى الإجابات كانت أنه يمكن الوصول إلى ذلك بالوسائل التي تتبع في دراسة العلوم الطبيعية، وما علينا إلا أن نطبق هذه الوسائل في مجال الأدب، وهناك عدة أنماط لهذا التطبيق يمكن تمييزها. أحدها محاولة التمثل بالمثل العلمية التي تقوم على الموضوعية والنزاهة عن الميل الشخصي، واليقين، وتستهدف هذه المحاولة بوجه عام جمع الحقائق المحضة عن

العمل الفني. وثمة محاولة أخرى لانتهاج أساليب العلوم الطبيعية وذلك عن طريق دراسة أصول العمل الفني والأعمال السابقة التي أدت إليه. هذا المنهج الوراثي Genetic method هو في الواقع تبرير لأي نوع من الترابط طالما أمكن أن يجيء على أساس التتابع الزمني.

وإذا طبقت السببية العلمية تطبيقاً أكثر دقة فهي تصل بنا إلى تفسير الظواهر الأدبية بتحديد العوامل التي تؤثر في الظروف الإقتصادية والإجتماعية والسياسية. ثم أن هناك أيضاً المنهج «الكمي» الذي يستخدم في بعض العلوم كإعداد الإحصائيات والخرائط والرسوم البيانية. وأخيراً هناك محاولة الإستفادة من النظريات البيولوجية في تتبع تطور الأدب.

لعل هناك اليوم اتفاقاً عاماً على أن محاولة الإفادة من المنهج العلمي في فهم الأدب لم تؤت الثمار التي كانت مرجوة منها في بادىء الأمر، وإذا كانت الوسائل العلمية قد أثبتت قيمتها في بعض المجالات المحدودة أو مع تطبيق منهج بعينه، كمنهج الإحصائيات في تحقيق بعض النصوص أو نقدها، إلا أن الغالبية العظمى من المنادين بالإنفتاح العلمي على الأدب قد أقروا بالفشل، أو انتهوا إلى التشكك، أو عللوا أنفسهم بما قد يحققه المنهج العلمي من نجاح في المستقبل. من هذا القبيل إشارة أي. أ رتشاردز I. A. Richards إلى أن انتصارات علم الأعصاب المقبلة ستكفل الحلول لجميع المشاكل الأدبية.

ولنا عودة إلى بعض المشاكل التي يؤدي إليها هذا التطبيق الواسع النطاق للمنهج العلمي على الدراسة الأدبية. فهي مشاكل لا يمكن التجاوز عنها ببساطة، كما إنه ليس من شك في أن هناك مدى يلتقي فيه المنهج الأدبي مع المنهج العلمي، وربما تداخلا. فالطرق الأساسية كالإستقراء والإستنباط والتحليل والتوفيق والمقارنة ـ كلها مألوفة الإتباع في ضروب المعرفة المنهجية. بيد أن الحل الآخر يقدم نفسه، وهو أن الدراسة الأدبية لها مناهجها الخاصة التي ليست دائماً هي مناهج العلوم الطبيعية إلا أنها في

الوقت نفسه مناهج عقلية. ولا يستبعد إنجازات العلوم الإنسانية في مجال المعرفة إلا الفهم الضيق للحقيقة. إذ الواقع أن الفلسفة والتاريخ، والتشريع، واللاهوت، بل وفقه اللغة، كل هذه الدراسات قد اختطت لنفسها وسائل قويمة لتحقيق المعرفة قبل التطور العلمي الحديث بأوان طويل. ربما تراجعت النتائج التي حققتها العلوم الإنسانية أمام الإنتصارات النظرية والعملية للعلوم الطبيعية الحديثة، إلا أن هذه النتائج ما زالت حقيقية وباقية، ومن الممكن أن يعاد إحياؤها وتجديدها مع شيء من التعديل في بعض الأحوال. إذ ينبغي أن ندرك أن هناك اختلافاً في الوسائل والغايات، بين العلوم الطبيعية وبين العلوم الإنسانية.

تحديد هذا الإختلاف مشكلة معقدة. في عام ١٨٨٣ حاول ولهام دلتى Wilhelm Dilthey التمييز بين مناهج العلم الطبيعي وبين مناهج التاريخ على أساس التفرقة بين الشرح Explanation وبين الفهم Comprehension. قال دلتي إن العالم يرى الحادث من حيث الأسباب التي سبقته وأدت إليه، بينما يحاول المؤرخ أن يفهم مغزى ذلك الحادث. وعملية الفهم هذه من جانب المؤرخ مسألة فردية بالضرورة، بل إنها مسألة ذاتية.

وفي العام التالي قام مؤرخ الفلسفة الذائع الصيت ولهلم وينبد لباند Wilhelm Windelband بتوجيه النقد إلى المذهب القائل بأن تتبع العلوم التاريخية طرق العلوم الطبيعية؛ فقال إنه بينما يهدف العلماء الطبيعيون إلى إثبات القوانين العامة، يحاول المؤرخون أن يتفهموا مغزى الحقيقة الفريدة التي لا تتكرر. وقد توسع ريكرت Heinrich Rikert في شرح هذا الإتجاه، وأدخل عليه بعض التعديلات، فلم يفرق بين منهج التعميم والتخصيص، بقدر ما فرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة. ورأى أن علوم الثقافة تهتم بالأشياء الملموسة ذات الخصائص الفردية، بيد أن الأفراد لا يمكن اكتشافهم وتفهمهم إلا ضمن إطار معين من القيم، وليس هذا الإطار إلا ما نطلق عليه في الواقع اسم الثقافة. وفي فرنسا ميز أ. د. اسكونوبول A. D. Xénopol بين العلوم الطبيعية وبين التاريخ على أساس أن الأولى تهتم «بالحقائق

المتكررة»، بينما يهتم التاريخ «بالحقائق المتتابعة». أما في إيطاليا فقد بنى بندتو كروتش Benedetto Croce فلسفته كلها على أساس المنهج التاريخي الذي يختلف كل الإختلاف عن منهج العلوم الطبيعية.

ويقتضي استكمال مناقشة هذه المشاكل البت في قضايا مثل تصنيف العلوم وفلسفة التاريخ، ونظرية المعرفة. ومع هذا فتناول بعض الأمثلة المحددة قد يبين على الأقل أن هناك مشكلة جادة على دارس الأدب أن يواجهها. لماذا ندرس شكسبير؟ من الواضح أننا لا ندرسه للصفات العامة التي يشترك فيها مع غيره من الناس، وإلا لاستوت لنا دراسته مع دراسة أي فرد آخر. ونحن لا ندرس شكسبير لما اشترك فيه من الصفات مع بقية الإنجليز، أو مع بقية من عاشوا خلال عصر النهضة، أو مع الأليزابيثيين، أو مع جميع الشعراء والمسرحيين، أو حتى مع كتاب المسرح في عهد إليزابيث، ففي هذه الحالة تستوي دراسته مع دراسة دكر Dekker أو مع دراسة هايوود Haywood. نحن نقصد من دراسة شكسبير إلى استكشاف الخصائص المميزة له، تلك الخصائص التي جعلت من شكسبير شكسبيرا ـ ومن الواضح أن هذه مسألة تتعلق بالفردية، وبالقيمة. بل إن دارس الأدب إذا قام بدراسة فترة معينة أو حركة معينة أو أحد الأداب القومية ـ فإنه سينظر إلى أي منها على أنها كيان متفرد بذاته له خواصه التي تميزه عن غيره.

وقضية التفرد هذه يمكن تدعيمها بدفاع آخر، وهو أن جميع المحاولات لإخضاع الأدب لقوانين عامة قد باءت بالفشل. فقد ثبت أن ما سماه كازاميان Cazamian «بقانون الأدب الإنجليزي» إما تافه أو خاطىء، (وهذا القانون يقضي بأن العقلية القومية للإنجليز لها إيقاع يتردد بين قطبين: الإحساس والعقل، وأن سرعة هذا التردد تتزايد كلما قاربنا العصر الحاضر). فهذا القانون يتهافت تماماً إذا طبق على العصر الفيكتوري في الأدب الإنجليزي. وليست هذه «القوانين» في واقع الأمر إلا اتفاقات سيكولوجية كمسألة الفعل ورد الفعل، والتقليد والثورة. ولا تضيف هذه «القوانين» ـ مهما ارتقت عن الشك ـ شيئاً يذكر لفهمنا لعمليات الأدب. فبينما نرى أن كل

هدف علم الطبيعيات هو التوصل إلى نظرية عامة تحدد في بساطة أسس الكهرباء أو الحرارة أو الجاذبية أو الضوء، فإنه لا يمكن أن نفترض أن ثمة قانوناً عاماً يفي بالغرض من الدراسة الأدبية. كلما أمعن هذا القانون في العمومية كلما أصبح أكثر إطلاقاً ومن ثم أكثر خواء، وكلما شق علينا تحديد الغرض الملموس للعمل الفني.

فهناك إذن حلان لمشكلتنا على طرفي نقيض. أولهما يجمع بين العلم والتاريخ في منهج واحد، وينتهي إلى مجرد جمع الحقائق، أو إلى التوصل إلى «قوانين» تاريخية غاية في العموم ـ وهذا الحل أصبح شائعاً في الوقت الحاضر نظراً لمكانة العلوم الطبيعية. أما الحل الثاني فينفي عن الدراسة الأدبية صفة العلم، ويؤكد السمة الشخصية «للفهم» الأدبي، كما يؤكد «فردية» العمل الأدبي بل «وحدانيته». ولكن هناك مخاطر واضحة تحف بهذا الحل الأخير (المناهض للأسلوب العلمي) إذا ما دفعنا به إلى غاياته القصوى. «فالخاطر» الشخصى قد يقود إلى مجرد «التقدير» العاطفي والإغراق في الذاتية. وإذا كان تأكيد «فردية» العمل الفني أو «وحدانيته» يساعد على الحد من التعميمات الفضفاضة، إلا أن هذا التأكيد يغفل حقيقة هامة، وهي أنه ما من عمل فني يمكن أن يكون فريدا كل التفرد، لأنه في هذه الحالة سيستغلق على الأفهام. حقاً أن هناك «هملت Hamlet واحداً، ويقال مثل هذا عن المؤلف الأدبي المغمور المسمى «شجر Trees» لكاتبه جويس كيلمر Joyce Kilmer . وبهذا المعنى إذن يعد كوم القمامة فريداً ـ فأبعاده ومكانه ومكوناته الكيماوية لا يمكن أن تتكرر بنفس الدقة. أضف إلى ذلك أن جميع الكلمات الداخلة في تكوين العمل الفني الأدبي هي بطبيعتها «عموميات» وليست «جزئيات». والصراع بين «العام» و «الجزئي» مستمر منذ أرسطو الذي أعلن أن الشعر أكثر «عمومية» ومن ثم أكثر فلسفية من التاريخ الذي يهتم بالجزئية. وهذا الصراع مستمر أيضاً منذ عصر دكتور جونسون Dr. Johnson الذي قال «إن الشاعر لا ينبغي عليه أن يحصي شعيرات الزنبقة». أما الرومانتيكيون ومعظم النقاد المحدثين لا ينفكون عن تأكيد وصف الشعر بأنه ينحو إلى التحديد «والنسج» والتجسيد. ولكن علينا

أن ندرك أن كل عمل فني هو عام وخاص في آن واحد، أو بتعبير أوضح ـ فردي وعام معاً. ويمكن التفرقة بين «الفردية» وبين «الوحدانية» أو الإغراق في الجزئية. فالعمل الأدبي ـ كالفرد من بني آدم ـ له خواصه الفردية، ولكنه يشارك أيضاً في خواص عامة، مع الأعمال الفنية الأخرى بنفس الطريقة التي يشارك بها الفرد من البشر في صفات البشرية عموماً، أو في صفات بني وطنه أو بني طبقته أو حرفته... إلخ وعلى هذا الأساس يمكن التعميم فيما يختص بالأعمال الفنية، بالمسرحية الأليزابيثية أو بالمسرح كله، أو بالأدب جميعه، أو بالفن على الإطلاق. فكلا النقد الأدبي وتاريخ الأدب يحاولان تشخيص فردية العمل الأدبي أو الكاتب، أو فترة بعينها، أو أدب قومي بعينه. ولكن هذا التشخيص لا يكون إلا بالرجوع إلى مقتضيات عامة، وعلى أساس نظرية أدبية. والنظرية الأدبية ـ آلة البحث ـ هي أشد ماتفتقر إليه الدراسة الأدبية في الوقت الحاضر.

وهذا الإتجاه لا يقلل بطبيعة الحال من أهمية التجاوب والإستمتاع كظروف مهيئة لمعرفتنا بالأدب ومن ثم لتأملاتنا فيه. ولكنها ليست إلا ظروفاً مهيئة فحسب. فالقول بأن دراسة الأدب لا تخدم إلا فن القراءة مجانب للصواب، وذلك مهما كانت ضرورة فن القراءة لدراسة الأدب، لأن هذا القول مبني على فهم خاطىء للمعرفة المنظمة.

ورغم أن كلمة «قراءة» تستخدم في مدلول شامل يضم التفهم النقدي والوجدان، إلا أن القراءة سبيل لا يؤدي إلا إلى التثقيف الشخصي فحسب وهو فن مرغوب فيه ما في ذلك شك لأنه أساس لنشر الثقافة الأدبية. ولكنه لا يمكن أن يكون بديلاً للدراسة الأدبية، التي هي نهج أقوم من أن يعتمد على الميول الشخصية.

الفصل الثاني
طبيعة الأدب

من الواضح أن أول مشكلة تواجهنا هي مادة البحث الأدبي. ما هو الأدب؟ وما هو ذلك الذي يخرج عن نطاق الأدب؟ وما هي طبيعة الأدب؟ ورغم أن هذه الأسئلة تبدو سهلة، إلا أنه من النادر أن نجد إجابات واضحة عنها.

إحدى طرق تعريف «الأدب» هو أنه كل شيء مطبوع. وطبقا لهذا يدخل في الأدب دراسة «المهنة الطبية في القرن الرابع عشر» ـ أو «تحركات الكواكب في أوائل العصور الوسطى «أو الشعوذة في إنجلترا قديما وحديثاً». فقد ذهب إدوين جريلو Edwin Greenlaw إلى أن كل ما يتصل بتاريخ الحضارة يدخل في نطاق الأدب. «فلا ينبغي أن نقف عند أدب الرسائل المنمق، أو حتى عند السجلات المخطوطة أو المطبوعة في محاولتنا لتفهم فترة تاريخية معينة أو حضارة معينة» بل يتحتم علينا أن نرى أعمالنا الأدبية في ضوء ما يمكن أن تسهم به في تاريخ الثقافة. وبهذا تصبح صلة الدراسة الأدبية بتاريخ الحضارة ـ تبعاً لنظرية جرينلو هذه، وللتطبيقات العملية التي يقوم بها كثير من الدارسين ـ أكثر من مجرد ارتباط؛ إذ يصبح الإثنان شيئاً واحداً. ومثل هذه الدراسة لا تعتبر أدبية إلا لكونها تعتمد على النص المخطوط أو المطبوع، وهي النصوص التي تعتبر بالضرورة المصادر الأولى للبحث التاريخي. وقد يقال في مجال الدفاع عن وجهة النظر هذه أن المؤرخين غالباً ما يهملون هذه المسائل، ويركزون اهتمامهم على التاريخ

الدبلوماسي والعسكري والإقتصادي، ومن ثم فإن دارس الأدب لديه من المبررات ما يسمح له بارتياد هذه المجالات التي تتاخم حدوده. ليس هناك ما يمنع الإنسان من اجتياز الآفاق التي تلذ له، كما إنه ليس من شك في أن مجال الحديث يتسع للدفاع عن دراسة تاريخ الحضارة في أشمل معانيه. بيد أن هذه الدراسة مع ذلك لا تدخل في نطاق الأدب. والإعتراض بأن هذه مسألة كلامية تتعلق بالألفاظ ليس مقنعاً. فقد اكتظت الدراسات الأدبية بأمور تتعلق كلها بتاريخ الحضارة، وسقطت كل الفوارق وطبقت على الأدب مقاييس دخيلة. ونتج عن هذا أن قيمة الأدب ارتبطت بما يقدمه من نتائج تفيد هذا أو ذاك من الأنظمة المتاخمة. إن التوحيد بين الأدب وتاريخ الحضارة هو في الواقع إلغاء للمجال المحدد والمناهج الخاصة بالدراسة الأدبية.

ومن الطرق الأخرى لتعريف الأدب قصره على «أمهات الكتب»، أي على الكتب التي تتميز بالشكل أو التعبير الأدبي مهما كان موضوعها. وهنا فيكون الأساس هو القيمة الجمالية وحدها، أو هذه القيمة مضافاً إليها سمو الناحية الفكرية في الكتاب، أما في مجال الشعر الغنائي أو المسرح أو القصة فيمون اختيار خرائدها على أساس جمالي محض، بينما تختار بعض الكتب الأخرى على أساس اشتهارها أو لعمقها الفكري بالإضافة إلى تميزها بشيء ضئيل من الصفات الفنية التي تتعلق بالأسلوب أو التركيب أو قوة العرض. وهذه طريقة مألوفة في تمييز الأدب والحديث عنه. فنحن حين نقول عن عمل ما «أن هذا ليس أدباً» إنما نصدر حكماً تقديرياً، ونحن نصدر مثل هذا الحكم حين نتخذه عن كتاب في التاريخ، أو الفلسفة، أو العلم على أنه «أدب». وهناك من الدراسات ما هو مبني على هذا الإفتراض؛ كتاب هنري هالام Henry Hallam المسمى «مقدمة في تاريخ أدب القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر» الذي يناقش كتباً في اللاهوت والمنطق، والتشريع، وحتى في الرياضيات وهو يترك التاريخ لأسباب غير معلومة.

ورغم أن تفرقة هالام Hallam قسرية، إلا أن معظم تواريخ الأدب

تتناول أيضاً الفلاسفة والمؤرخين وعلماء الدين والأخلاق، والسياسيين، بل وتتناول أيضاً علماء الطبيعة. إذ من الصعب ـ مثلاً ـ أن نتصور كتاباً يؤرخ للأدب الأنكليزي في القرن الثامن عشر لا يتناول بالتفصيل باركلي Berkeley وهيوم Hume ، والأسقف بتلر Butler وجيبون Gibbon وبيرك Burke وآدم سميث Adam Smith. ونادراً ما تقتصر دراسة هؤلاء الكتاب على مزاياهم الجمالية فحسب، وإن كان الشعراء والمسرحيون والقصصيون يفوزون بحظ أكبر من الدراسة. والواقع أن ما يرد عن هؤلاء المفكرين في تاريخ الأدب، ما هو إلا عرض مرتجل غير مدروس لما قد تخصصوا فيه. إذ أن هيوم Hume لا يمكن دراسته إلا كفيلسوف، أو جيبون Gibbon إلا كمؤرخ أو بتلر Butler إلا كحكيم يدافع عن المسيحية، أو آدم سميث إلا كحكيم واقتصادي. ولا نجد في كتب تاريخ الأدب عن هؤلاء إلا عرضاً مجتزأ يفتقر إلى الإطار المناسب ـ تاريخ الموضوعات التي هي محل فكرهم ـ وإلى الفهم الحقيقي الشامل لتاريخ الفلسفة، أو تاريخ علم الأخلاق، أو أصول التاريخ، أو نظريات الإقتصاد. إذ أن مؤرخ الأدب لا يتحول آلياً إلى مؤرخ لهذه الفروع من المعرفة، فهو يصبح في هذه الحالة مجرد جامع للشتات، يقحم نفسه في مجالات ليست له.

وقد تكون دراسة هذا الكتاب أو ذاك من «أمهات الكتب» أمراً مفيداً من الناحية التعليمية. والكل يتفق على أن الطلبة ـ وخاصة المبتدئين منهم ـ ينبغي أن يقرأوا الروائع أو على الأقل الجيد من الكتب، بدلاً من أن يقرأوا المجموعات المختارة أو الشوارد التاريخية. ومع ذلك فإنه يحق لنا أن نتساءل عن مدى صلاحية المبدأ للتطبيق بالنسبة للعلوم، أو التاريخ أو أي مادة أخرى أساسها تراكمي وتقدمي. أما بالنسبة لتاريخ الأدب الذي يعتمد على الخيال، فإن الإقتصار على أمهات الكتب منفصلة من شأنه أن يعوق فهمنا لتطور الأدب، أو لنمو الأنواع الأدبية، بل إنه يمنعنا من فهم طبيعة العملية الأدبية ذاتها، ولا يمكننا من تفهم الظروف التي تشكل الإطار الإجتماعي واللغوي والفكري الذي يحيط بالإنتاج الأدبي. ومن شأن هذا المنهج أن يؤكد النظرة

الجمالية في التاريخ والفلسفة وما شاكلهما من العلوم. إذ ليس هناك ما يدعو إلى انتقاء توماس هكسلي للقراءة دون غيره من العلماء الإنكليز إلا أسلوبه في السرد وطريقة عرضه. بل إننا نذهب إلى القول بأن هذا المنهج يؤدي - مع بعض الإستثناءات القليلة - إلى تفضيل دعاة العلم على العلماء الأصليين، سيؤدي إلى تفضيل هكسلي على نيوتن، وبرجسون Bergson على كانت Kant.

إن لفظ «الأدب» خير أن يقتصر معناه على فن الأدب، أي على أدب الخيال. وهنا ثمة صعوبات في استخدام اللفظ بهذه الصورة. ولكن البدائل الممكنة في الإنكليزية مثل «Fiction» أو «Poetry» قد اكتسبت معاني أكثر تحديداً، أو أصبحت مضللة وغير موفقة مثل عبارتي Imaginative Literature و Belles Lettres.

ومن الإعتراضات التي توجه للفظة الإنجليزية Literature أنها مشتقة من الأصل اللاتيني Litera بمعنى «حرف»، ومن ثم فهي توحي بالإقتصار على المكتوب أو المطبوع، ومن الواضح أن أي مفهوم متسق لهذا اللفظ ينبغي أن يشمل أيضاً «الأدب المنطوق»: ومن هذه الناحية فإن الكلمة الألمانية Wortkunst والكلمة الروسية Slovesnost تتفوقان على نظيرتها الإنجليزية.

وإذا كان ثمت تفرقة فينبغي أن تكون بين الإستعمالات الأدبية واليومية والعلمية للغة. وقد ناقش توماس بولوك Thomas Clarke Pollock هذا الموضوع أخيراً في كتابه «طبيعة الأدب The Nature of Literature». وهذه المناقشة - وإن كانت صادقة في حد ذاتها - إلا أنها لا ترضى تماماً، خاصة في التمييز بين اللغة الأدبية واللغة اليومية. وهذه في الواقع مشكلة جوهرية ليست بسهلة. لأن الأدب يمتاز عن الفنون الأخرى في أنه ليس له وسيلة تعبير خاصة، وفي أن الأشكال الأدبية تختلط ويدق التدرج بينها. وقد يكون من السهل تمييز لغة العلم عن لغة الأدب. ولكن لا يكفي مجرد المقابلة بين «الفكر» وبين «العاطفة أو الشعور»، إذ أن الأدب يشتمل على الفكر، كما أن

اللغة العاطفية ليست من خواص الأدب وحده. انظر إلى حديث المحبين. أو إلى الجدل العادي. ومع ذلك فإن اللغة العلمية المثلى ذات دلالة مباشرة «Denotative»، حيث أنها تعبر عن التناظر المطلق بين الرمز وبين المرموز إليه. والرمز هنا إعتسافي، ومن ثم فيمكن استبداله برموز أخرى مرادفة، وهو شفاف ـ بمعنى أنه يؤدي بنا فوراً إلى المرموز إليه دون أن نشغل باللفظ نفسه.

ومن هنا تميل اللغة العلمية إلى أن تكون نسقاً من الرموز كالرياضة والمنطق الصوري (الرمزي). وأمثل صورة لها هو تلك اللغة العامة مثل ما يسمى باللاتينية Characteristica Universalis التي كان ليبنتز Leibniz قد بدأ يخطط لها في أواخر القرن السابع عشر.

أما اللغة الأدبية إذا ما قورنت باللغة العلمية فستبدو قاصرة في بعض النواحي، فهي حافلة بالتراكيب التي تحتمل أكثر من معنى، وهي ككل لغة تاريخية تضم ألفاظاً متعددة الدلالة، كما أنها تنطوي على تصنيفات لغوية قسرية كالتأنيث والتذكير، وهي أيضاً مشبعة بالعوارض التاريخية والذكريات والتداعيات. واللغة الأدبية باختصار تضمينية إلى حد كبير، أضف إلى ذلك أن لغة الأدب أبعد عن أن تكون تقريرية بحتة، إذ أن لها جانبها التعبيري. فهي تحمل معها نبرة المتحدث بها، أو اتجاه الكاتب الذي يكتبها. كما أنها لا تقف عند مجرد التعبير عما تحمله، بل تهدف إلى التأثير على اتجاهات القارىء وإقناعه وتغيير موقفه. ثم أن هناك فارقاً هاماً بين اللغة الأدبية واللغة العلمية، ففي اللغة الأدبية نؤكد الرمز (أي القيمة الصوتية للكلمة). وقد تفنن الأدباء في جذب الإنتباه إليه بالعروض أو الجناس أو الأنساق الصوتية.

وتتفاوت درجات اختلاف لغة الأدب عن اللغة العلمية باختلاف الأنواع الأدبية. فإن جرس الألفاظ مثلاً أقل أهمية في القصة منه في القصائد الغنائية التي تستحيل ترجمتها بدقة. كما إن جانب التعبير في «القصة الموضوعية» التي لا تكاد تبين عن موقف كاتبها، سيكون أقل منه في المقطوعة الغنائية

التي تبرز الإحساس الشخصي. كذلك لا يكاد الشعر المطلق أن يتضمن جانباً عملياً، بينما يتضح هذا الجانب في القصة ذات الهدف، أو في القصيدة التعليمية أو التهكمية.

أضف إلى ذلك أن درجات الإستخدام العقلي للغة قد تتفاوت، فهناك قصائد فلسفية وتعليمية لا يمكن فصلها عن الأدب، ومع ذلك فإن لغتها أقرب ما تكون في بعض الأحيان إلى اللغة العلمية. وعلى الرغم من هذا فإنه مهما يتضح عند فحص أعمال أدبية محددة من امتزاج بين اللغتين، فإن الفارق بين الإستعمال الأدبي والإستعمال العلمي للغة بيّن. فاللغة الأدبية عميقة الجذور في البنية التاريخية للغة. إنها تؤكد إدراك الرمز ذاته، ولها جانبها التعبيري والبرجماتي، الذي تسعى اللغة العلمية إلى تخفيفه بقدر الإمكان.

أصعب من هذا أن نحدد الفارق بين اللغة اليومية الدارجة وبين لغة الأدب. فاللغة الدارجة ليس لها مفهوم متجانس، فهي تضم شتاتاً مختلفاً مثل اللغة العامية، ولغة المتاجرة، واللغة الديوانية، واللغة الدينية، ورطانة الطلبة، بيد أنه من الواضح أن أغلب ما قيل في لغة الأدب ينطبق أيضاً على الإستعمالات الأخرى للغة فيما عدا لغة العلم. فاللغة الدارجة أيضاً لها وظيفتها التعبيرية، وإن كانت هذه تتفاوت بين الإعلان الرسمي الباهت وبين المناشدة الحارة الناجمة عن لحظة أزمة عاطفية، كما إنها تحفل بكثير مما لا يقبله المنطق، وبالتغيرات التي تمر بها اللغة عبر التاريخ، وإن كانت أحياناً تهدف إلى دقة الوصف العلمي. ونادراً ما يظهر الإهتمام بالرمز اللفظي في اللغة الدارجة، وإن كان ذلك يظهر أحياناً في الرمز الصوتي الذي يدل على الأسماء والحوادث. ومما لا شك فيه أن اللغة الدارجة تهدف غالباً إلى تحقيق غايات والتأثير على مجريات الأمور واتجاهات الأشخاص، ولكن يخطىء من يأخذها على أنها وسيلة اتصال فكري فحسب، فالطفل الذي يتكلم لساعات دون مستمع والبالغ الذي يثرثر في المجتمعات فيما هو غير

ذي بال، كل ذلك يوضح أن هناك استخدامات عديدة للغة ليست بالتحديد أو على الأقل بالدرجة الأولى توصيلية.

وعلى هـذا الأساس الكمى تجيء أولاً التفـرقـة بين اللغـة الأدبيـة، والإستخدامات المتنوعة للغة في الحياة اليومية. إذ هنا تستغل إمكانات اللغة عن تدبر وبصورة أكثر انتظاماً، ففي عمل الشاعر الذاتي تظهر لنا «شخصية» أكثر اتساقاً وأوسع تغلغلاً من الأشخاص كما نراهم في المواقف اليوميـة. وبعض أنماط الشعر تستخدم عن قصد حيلاً بلاغية مثل المفارقة Paradox، وتعدد المعنى Ambiguity، وتغير المعنى بتغير السياق، والربط غير المنطقي بين التصنيفات النحوية كالجنس، والـزمن. لغة الشعر تنظم وتحكم إمكانات اللغة اليوميـة، وأحيانـاً تختزنهـا في محاولـة لفرض الإنتبـاه والإدراك علينا وسيجد الكاتب أن كثيراً من هذه الإمكانات قد شكّلت، وسبق تكوينها عن طريق الأجيال المتلاحقة التي أدت عملهـا في سكون ودون إعـلان. وفي بعض الآداب المتقدمة، في بعض العصور، ما على الشاعر إلا الإفادة من التقليد السائد. فاللغة إن صح هذا التعبير تشعر نيابة عنه. ومع هذا فإن كل عمل فني يفرض نظاماً، وترتيباً، ووحدة على المواد التي يتألف منها. وقد تبدو هذه الوحدة غير متماسكة أحياناً، كما هو الحال في كثير من المقطوعات أو قصص المغامرة، ولكن هذه الوحدة تزداد توثقاً في بعض القصائد محبوكة النسج، التي يستحيل فيها استبدال كلمة أو تغيير محلها دون النيل من وقع القصيدة العام.

والتمييز بين لغة الأدب واللغة اليومية على أساس براجماتي يجيء أكثر وضوحاً. فنحن نرفض كشعر كل ما يدعونا إلى القيام بعمل خارجي محدد، أو نسمه بأنه مجرد كلامي بلاغي. أما الشعر الحقيقي فيكون تأثيره بشكل أكثر دقة. فالفن يفرض إطاراً يخرج به مقولة العمل الأدبي عن عالم الواقع وبهذا يمكننا أن نـدخل في تحليلنـا الدلالي بعض المفـاهيم العامـة لعلم الجمال. «التأمل المنزه Disinterested contemplation» البعد الجمالي Aesthe-tic distance والتأطير Framing. ومع هذا فعلينا أن ندرك أن الفارق بين الفن

وما هو ليس بفن، بين الأدب وبين التعبير اللغوي غير الأدبي، يظل دون تحديد.

وقد تمتد الوظيفة الجمالية فتشمل أنواعاً من التعبير اللغوي شديدة التفاوت. وإنه لفهم ضيق للأدب ذلك الذي يستبعد منه كل فنون الدعاية، أو الشعر التعليمي أو التهكمي. وينبغي أن نعترف بالأشكال الإنتقالية مثل المقال والسيرة والكثير من الكتابة البلاغية. ويبدو أن الوظيفة الجمالية تنبسط وتنكمش في عصور التاريخ المختلفة. ففي بعض الأوقات كانت الرسالة الشخصية شكلاً أدبياً، كما كانت العظمة الكنسية. أما اليوم ووفق الإتجاه المعاصر المضاد للخلط بين الأنواع الأدبية، فيبدو أن هناك انكماشاً في الوظيفة الجمالية، وتأكيداً واضحاً لنقاء الفن وعدم الأخذ بشمول الفن لكل شيء، وهو الإتجاه الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر. وعلى هذا فيكون من المستحسن أن يقتصر الأدب على تلك الأعمال التي تهدف بصفة رئيسية إلى الوظيفة الجمالية، على أن نعتبر أن هناك مصنفات أخرى يدخل فيها العنصر الجمالي في الأسلوب والتركيب، وإن كانت لا تستهدف الغرض الجمالي كالبحوث العلمية، والدراسات الفلسفية، والنشرات السياسية، والمواعظ.

بيد أن طبيعة الأدب تتضح بجلاء عندما ندع جانبه الدلالي. فبديهي أن عمود الفن الأدبي يتبين في الأنواع التقليدية كالقصيدة الغنائية، والملحمة، والمسرحية. ففي كل هذه الأنواع تكون الإشارة إلى عالم من الخرافة أو الخيال. فالوقائع التي تقررها القصة أو القصيدة أو المسرحية ليست حقيقية بالفعل، وهي ليست قضايا منطقية. فهناك اختلاف جوهري هام بين الواقعة التي ترد في القصة التاريخية، أو في قصة لبلزاك Balzac وتحمل ما يشبه «المعلومات» عن حوادث تمت بالفعل ـ هناك فرق بين هذه وبين نفس المعلومات كما ترد في كتاب في التاريخ أو في الإجتماع. بل إن ضمير المتحدث الذي يستخدمه الشاعر في القصيدة الذاتية إن هو إلا تشخيص تمثيلي. فالشخصية القصصية تختلف عن الشخصية في التاريخ أو في

الواقع، إذ هي مصنوعة من الجمل التي ترد في وصفها أو التي يجريها الكاتب على لسانها. وليس لهذه الشخصية ماض أو مستقبل، وأحياناً ليس لها استمرار في الحياة. وهذه الفكرة الأولية إذن تطّرح جانباً كثيراً من النقد الذي كتب عن هملت Hamlet في وتنبرج Wittenburg: عن أثر والد هملت على ابنه، وعن فولستاف Falstaff الحدث الممشوق في مقال موريس مورجان Maurice Morgan الذي حظي بكثير من التقريظ بعنوان «بطلات شكسبير في حداثتهن» The Girlhood of Shakespeare's Heroines. وكذلك يصبح السؤال الذي خرج عن «عدد أبناء لادي ماكبث» غير ذي موضوع.

وليس الزمن والمكان في القصة هما بعينهما الزمن والمكان في الحياة الواقعة، بل إن القصة التي تبدو مغرقة في الواقعية والتي يسميها الطبيعيون «شريحة الحياة Slice of life»إنما تبنى طبقاً لتقاليد فنية مرعية. ونستطيع من زاويتنا التاريخية المتأخرة أن نتبين مدي التشابه بين الروايات الطبيعية من حيث اختيار الموضوع، وطابع التشخيص، وانتقاء الحوادث وإدارة الحوار. كما نتبين أيضاً مراعاة المسرحية الطبيعية التامة للتقاليد سواء في تقسيم الحوادث إلى مشاهد، أو في معالجة الزمن والمكان أو في اختيار الحوار وإدارته (وهو الذي تفترض واقعيته)، وكذلك في الطريقة التي يدخل بها الأشخاص المسرح ويخرجون منه. ومهما تكن الفوارق بين مسرحية «العاصفة The Tempest» لشكسبير و «بيت الدمية A Doll's house» لأبسن Ibsen فإن كلتي المسرحيتين تتفقان في اتباع التقاليد المسرحية المرعية.

فإذا اعتبرنا أن «الخرافية» أو «الإبتداع» أو «الخيال» هي الصفة المميزة للأدب، فإننا إذن نأخذ الأدب على أنه كتابات هومر، ودانتي، وشكسبير، وبلزاك، وكيتس، وليس ما كتب شيشرون ومونتاني وبوسويه، وإيمرسون. وطبيعي أن تكون هناك نماذج بين بين، مثل «جمهورية» أفلاطون التي لا يمكن أن ننكر أنها تضم فقرات تنطوي على «الإبتداع» و «الخرافة» ولا سيما في الأساطير الكبرى، بينما تعد هذه النماذج أعمالاً فلسفية بالدرجة الأولى. وهذه النظرة إلى الأدب نظرة وصفية وليست تقويمية، فلن يضير العمل

العظيم الواسع التأثير أن يغض من شأنه على أنه بلاغة أو فلسفة، أو دعاية سياسية، وهي كلها تثير مشاكل تتصل بالتحليل الفني من ناحية الأسلوب والإنشاء، قد تتشابه أو تتفق مع تلك التي يتعرض لها الأدب، إلا أنها لا تضم عنصر الخرافية. . وعلى هذا فإن هذا المفهوم للأدب يشمل كل أنواع الكتابة الخيالية حتى لو كانت أسوء القصص أو أسوء القصائد، أو أسوء المسرحيات. إذ ينبغي أن يفرق بين تصنيفها كفن وبين نقدها وتقويمها من حيث المستوى.

هناك مفهوم خاطىء شائع يجب تصويبه. أدب «الخيال» لا يقوم بالضرورة على استخدام الصور أو الأخيلة. قد تتخلل الصور لغة الشعر بدء من أبسط المجازات وانتهاء بالنظم الأسطورية الشاملة، على نحو ما في شعر بلاك Blake وياتس Yeats. ولكن التصوير ليس أساسياً للمقولة الحكائية ومن ثم لكثير من الأدب. هناك قصائد جيدة تخلو تماماً من الصور، بل إن هناك ما يمكن أن يسمى بالشعر التقريري Poetry of statement. ولا ينبغي أيضاً أن نخلط بين التصوير وبين خلق الصور الواقعية الحسية المرئية. فقد زعم دعاة النظرية الجمالية في القرن التاسع عشر ـ تحت تأثير فكر هجل Hegel ـ من أمثال فيشر Vischer وإدوارد فون هارتمان Eduard von Hartman أن الفن كله هو «البزوغ الحسي للفكرة» بينما تحدثت مدرسة أخرى «فيدلر Fiedler وهيلدبراند Hildebrand وريل Riehl عن الفن باعتباره «رؤية مجردة Pure visibility». ولكن جزء كبير من الأدب العظيم لا يستثير الصور الحسية، وإن فعل فإنما يكون ذلك بطريقة عارضة غير منتظمة. بل إن الكاتب قد لا يعمد بالمرة إلى التصوير الحسي في وصف شخصياته القصصية. فنحن لا يمكننا أن نرى كما يرى الناظر أحداً من شخصيات دستويفسكي Dostoevsky أو هنري جيمس Henry James بينما نعلم تماماً ما يجول بأخلادهم ودوافع سلوكهم، وتقديراتهم، وإتجاهاتهم، ورغباتهم. إن أقصى ما قد يحدث هو أن يوحي الكاتب ببعض الخطوط العريضة أو بصفة جسمية واحدة، ما دأب على فعله تولستوي Tolstoy وتوماس مان Thomas Mann. وكوننا نعترض

على كثرة الرسومات التوضيحية وإن كانت من عمل رسامين مجيدين، وفي بعض الأحوال من صنع الكاتب نفسه «خذ مثلاً ثاكري Thackeray ـ فإن هذا يدل على أن الكاتب إنما يعرض علينا خطوطاً عريضة فحسب، لم يقصد إلى أن تملأ تفصيلاً.

وإذا فرض علينا أن نضع كل مجاز في صورة منظورة غم علينا واضطربنا تماماً. إذ بينما هناك من القراء من يميل إلى التصوير المنظور. ومن الفقرات الأدبية ما يتطلب نصها مثل هذا التصوير، إلا أن المسألة السيكولوجية لا ينبغي أن تختلط بتحليل الرموز التي يستخدمها الشاعر. فهذه الرموز إلى حد كبير وليدة عمليات عقلية قد تحدث أيضاً خارج نطاق الأدب. ومن هنا كان المجاز كامناً في الكثير من ألفاظ التخاطب اليومية، وصريحاً في اللغة العامية، وفي الأمثال الشعبية. بل إن أشد الألفاظ تجريداً في المعنى مشتقة أصلاً من علاقات جسمية ملموسة ـ وذلك بطريق النقل المجازي Metephorical transfer من هذه الألفاظ الإنجليزية (Comprehend, define, eliminate, substance subject, hypothesis)[1] والشعر يبعث الحياة في هذا الطابع المجازي للغة، ويزيد من إحساسنا به، بنفس الطريقة التي يستخدم بها الرموز والأساطير النابعة من حضارتنا (الغربية): الكلاسيكية والتيوتينية، والكلتية، والمسيحية.

إن كل ما سبق أن ناقشناه من تمييزات بين الأدب وما هو ليس بأدب ـ التعبير الشخصي، التحقق من وسيلة التعبير واستغلالها، التحلل من الهدف المادي، وبطبيعة الحال صفة الخيال ـ إن كل هذا إلا ترديد في إطار من التحليل الدلالي لاصطلاحات نقدية قديمة مثل «الوحدة في التنوع Unity in variety» و «الإستغراق المنزه Disinterested contemplation» و «البعد الجمالي Aesthetic distance» و «التأطير Framing» و «الإبتداع Invention» و «التقليد Convention».

(١) مثلها في العربية (جذر ـ يستأصل ـ طيرة ـ الغزالة ـ جيش. . الخ) المترجم.

وكل لفظ من هذه الألفاظ يصف جانباً من العمل الأدبي، ويدل على سمة مميزة لاتجاهاته من حيث المعنى. غير أنه ما من لفظ من هذه الألفاظ كاف في حد ذاته. تظهر من هذا نتيجة واحدة على الأقل: وهي أن العمل الأدبي ليس موضوعاً بسيطاً، بل هو بناء غاية في التركيب متعدد الأسطح، مشعب المعاني والإرتباطات. والإصطلاح المعتاد الذي يتحدث عن «كيان عضوي Organism مضلل بعض الشيء» إذ أنه يؤكد ناحية واحدة فحسب: وهي «الوحدة في التنوع»، ويوحي بمقارنات بيولوجية قد لا تكون دائماً ذات علاقة. بل إن عبارة «وحدة المضمون والشكل» في الأدب عبارة مضللة، لأنها سهلة المأخذ ـ وذلك رغم أنها تلفت النظر إلى تماسك أجزاء العمل الفنّي. فهي تشجع الأيهام بأن تحليل أي عنصر من عناصر العمل الفني يعود بالفائدة، سواء كان التحليل متعلقاً بالمضمون أو بالصنعة ـ وعلى هذا فهي تعفينا من الإلتزام بأخذ العمل الفني ككل متكامل.

إن كلمتي «المضمون» و «الشكل» تستخدمان في معان اشتدت في التباين لدرجة تتلاشى معها الفائدة إذا وضعتا جنباً إلى جنب، بل إنه إذا حددنا معانيهما بكل دقة وجدنا أنهما في الواقع يشطران العمل الفني في بساطة. والتحليل الحديث للعمل الفني ينبغي أن يبدأ بتساؤلات أكثر تعقيداً حول كيفية وجوده، وطبقات معانيه.

الفصل الثالث
وظيفة الأدب

من منطقي الكلام أن تكون طبيعة الأدب ووظيفته مرتبطتين. وفائدة الشعر نابعة من طبيعته: إذ تتمشى كفاءة أي أداة أو طبقة من الأدوات، في الإستخدام، مع ماهيتها أو كنهها. ولا تتخذ وظيفة ثانوية إلا إذا تلاشت وظيفتها الأولى. فتصبح آلة الغزل المستهلكة أداة زينة، أو قطعة في متحف، والبيانو - الذي لا يصلح للعزف - يحول إلى مكتب صغير ينتفع به: كذلك تتبع طبيعة الشيء الوظيفة التي يستخدم فيها: فكيان الشيء يقوم على ما يؤديه. العمل الفني له التكوين الذي يتلاءم مع وظيفته، بالإضافة إلى المستلزمات التي يهيؤها له الزمن والمواد، ويستحسنها له الذوق. وقد تكون هناك عناصر كثيرة في العمل الفني مما لا تدعو إليها وظيفته بالضرورة، وإن كان وجود هذه العناصر مرهوناً بأسباب أخرى.

هل تغيرت النظرة إلى طبيعة الأدب ووظيفته على مر التاريخ؟ ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال. إذا رجعنا إلى الماضي ربما كانت الإجابة بالإيجاب. يمكن أن نصل إلى فترة من الزمن لم يكن يفرق فيها بين الأدب والفلسفة والدين: ونضرب لذلك أمثلة من اسيكيلوس Aeschylus وهسيود Hesiod عند اليونان. ولكن حين نصل إلى أفلاطون Plato نجده يتحدث عن المعركة بين الشعراء والفلاسفة على أنها ثأر قديم، وهي معركة ما زلنا نفهمها نحن الآن. ومن ناحية أخرى ينبغي علينا ألا نغالي في تقدير الفارق

الذي أتت به مبادىء «الفن للفن» في نهاية القرن التاسع عشر، أو المبادىء الأكثر حداثة والقائلة بالشعر الخالص Poesie Pure. ولا ينبغي المساواة بين «الفرية التعليمية Didactic heresy» على حد تعبير بو Poe في وصفه للمبدأ القائل بأن الشعر أداة للتعليم ـ وبين المبدأ التقليدي الذي ظهر مع عصر النهضة والذي يقول بأن القصيدة تلذ وتعلم، أو تحقق التعليم من خلال اللذة.

وإذا استعرضنا تاريخ علم الجمال أو الشعر بوجه عام، فسندرك أن طبيعة الأدب ووظيفته لم يعتريهما أي تغيير جوهري في خطوطهما العريضة، وذلك بمقارنتهما بالقيم ووجوه النشاط الإنسانية الأخرى.

ويمكن أن نلخص تاريخ علم الجمال في قضية منطقية طرفاها المتعة والمنفعة كما سماهما هوراس Horace، فالشعر جميل ومفيد. كل صفة من هاتين تمثل على انفراد استقطاباً مرفوضاً بالنسبة لوظيفة الشعر ـ ولعله من الأيسر أن نربط بين المتعة والمنفعة على أساس وظيفة الشعر بدلاً من أن نربط بينهما على أساس طبيعته. فالقول بأن الشعر متعة (كأي نوع من أنواع المتعة) يتناقض مع القول بأن الشعر تعليم (كأي كتاب مدرسي). والقول بأن كل الشعر دعاية أو ينبغي أن يكون كذلك ـ يقابله القول بأن الشعر مجرد إيقاعات وأخيلة ـ أنه زخرف لا يستند إلى عالم الشعور الإنساني. ويصل طرفا القضية إلى ذروة التناقض حين يقال أن الفن «لهو» Play في مقابل القول بأنه «عمل» (صناعة القصة و «العمل» «الفني»).. ولا يمكن الأخذ بأي القولين على حدة. فإذا وصف الشعر بأنه «لهو» Play وتسلية تلقائية، شعرنا بأن التقدير لم يوجه لا إلى حرص الفنان ومهارته وتخطيطه، ولا إلى جدية القصيدة وأهميتها. كذلك إذا قيل لنا أن الشعر «صنعة» أو «عمل» ضاعت المتعة التي تأتي منه. وكذلك ما سماه كانت Kant «لا غرضيته Purposelessness» إذن ينبغي أن تحدد وظيفة الشعر بطريقة تأخذ المتعة والمنفعة كلتيهما في الإعتبار.

إذا تذكرنا أن الدقة في المصطلحات النقدية ما زالت أمراً حديثاً، فإن معادلة هوارس تعد بداية مواتية إذا امتدت مصطلحات هوارس لتشمل الممارسة الإبداعية عند الرومان وفي عصر النهضة. ولا ينبغي أن يظن أن فائدة الفن تأتي من فرض مثل ذلك الدرس الأخلاقي الذي نسبه لو بوسو Le Bossu إلى هومر Homer باعتباره الدافع إلى كتابة الإلياذة The Iliad، أو مثل ذلك الذي وجده هجل Hegel في مسرحيته المفضلة أنتيجون Antigone. إن كلمة «مفيد» ترادف «ليس مضيعة للوقت» وليست شكلاً من «تزجية الفراغ» - تعني شيئاً يستحق الإهتمام الجدي. وكلمة «ممتع» ترادف «لا يدعو إلى الملل» أو «ليس من قبيل الواجب» و «مقصود لذاته».

هل نستطيع أن نتخذ هذا المبدأ المزدوج أساساً لتعريف الأدب؟ أو هل يعد هذا مبدأ خاصاً بالأدب الرفيع؟ عند القدامى يندر أن نجد تمييزاً بين الأدب الرفيع، والأدب الجيد، وأدب العامة. قد يكون هناك محل للشك في فائدة أدب العامة (أدب المجلات السطحية) وجدواه «التعليمية» وغالباً ما يؤخذ على أنه مجرد «هروب» أو «تسلية». ولكن الإجابة على السؤال ينبغي أن تكون من خلال قراء العامة، وليس قراء «الأدب الجيد». وقد وجد مورتيمر أدلر Mortimer Adler عنصراً معرفياً في اهتمام أقل قراء القصة ثقافة. أما عن «الهروب» فقد ذكرنا كينث بيرك Kenneth Burke كيف أن هذا الإتهام قد يسهل توجيهه دون أساس. فإن حلم الهروب قد «يساعد القارىء في الإفصاح عن كراهته للبيئة التي وضع فيها». وقد يصبح الفنان «مخرباً» لمجرد تغنيه - عن قصد بريء - عن الشحناء حول نهر المسيسبي Messissippi، وللإجابة على سؤالنا فإنه يمكن أن يكون الفن كله «ممتعاً» و «مفيداً» للقراء المناسبين. أي أن ما يفصح عنه يكون أسمى من خيالاتهم وتأملاتهم المستحضرة ذاتياً، وأنه يبعث فيهم اللذة للمهارة التي يفصح بها عما يأخذونه على أنه شيء مماثل لخيالاتهم وتأملاتهم، ولما يحسونه من انفراج خلال هذا الإفصاح.

وإذا كان لعمل أدبي أن يؤدي وظيفته بنجاح، فإن صفتي المتعة

والفائدة لا تقتصران على مجرد التلازم، وإنما تندمجان اندماجاً كلياً. وينبغي أن نفهم أن المتعة الأدبية لا تندرج في قائمة طويلة من المتع الممكنة الأخرى، وإنما هي «متعة سامية» لأنها تأتي عن طريق نشاط سام، وهو التأمل المنزه [illegible] Non - acquisitive contemplation. والمنفعة الأدبية ـ هي [illegible] متعة، لأن جدية الأدب تختلف عن جدية الواجب الذي لا مناص من أدائه، أو الدرس الذي ينبغي تحصيله، فهي جدية جمالية [illegible] بعمق النظرة. فذلك الذي يأخذ بالنسبية، والذي يعجب بالشعر الحديث الصعب يمكنه دائماً أن يطرح الحكم الجمالي بأن يجعل من ذوقه أفضلية شخصية، على مستوى الكلمات المتقاطعة أو الشطرنج. أما التعليمي فقد يخطىء في تقدير جدية القصيدة العظيمة أو القصة العظيمة، إذ يظنها نابعة من المعلومات التاريخية التي تحتويها، أو في الدرس الأخلاقي الذي تتضمنه.

وهناك نقطة مهمة أخرى: هل للأدب وظيفة واحدة أو وظائف متعددة؟ يستعرض بواس Boas في كتابه «Primer for Critics أوليات النقد» عدة اهتمامات للأدب وما يقابلها من أنماط النقد وينهى ت. س. إليوت كتابه «مهمة الشعر ومهمة النقد The Use of poetry and Use of Criticisim» مؤكدا في أسى أو على الأقل في ضجر، أن هناك «أنواعا من الشعر مختلفة»، ومشيراً إلى الأغراض المختلفة التي تحققها أنواع الشعر في الأوقات المتفاوتة. ولكن كل هذه استثناءات، فإننا إذا أخذنا الأدب أو الشعر على محمل الجد، فإن ذلك يعني أن ننوط به مهمة خاصة به، يكتب إليوت معلقاً على قول ارنولد Arnold أن الشعر يمكن أن يستعاض به عن الدين والفلسفة «. . . . لا شيء في هذا العالم أو في الآخرة يمكن أن يكون بديلاً لشيء آخر». هذا يعني أنه لا يوجد نظير حقيقي لأي نمط حقيقي للقيمة. ليس هناك بدائل حقيقية. أما من الناحية العملية، فمن الواضح أن الأدب يمكن أن يقوم مقام أشياء عدة. كالرحلات أو الإغتراب في البلاد الأجنبية، أو الخبرة المباشرة، أو الحياة البديلة Vicarious life. كما يمكن للمؤرخ أن يستخدمه كوثيقة إجتماعية. ولكن هل للأدب من عمل أو استخدام لا يمكن

لشيء آخر أن يقوم به؟ أم هل هو مزيج من الفلسفة والتاريخ والموسيقى والتصوير، مزيج يمكن توزيعه في الإقتصاد الحديث، هذا هو السؤال الأساسي الذي لا بد من طرحه.

إن المدافعين عن الأدب يعتقدون أنه ليس من بقايا الماضي، وإنما هو استمرار حي. ويشاركهم في هذا الإعتقاد كثيرون ممن ليس لهم مصلحة معينة في ذلك، ممن لا يقومون بقرض الشعر أو بتدريسه. تعد الخبرة بالقيمة الفريدة للأدب أساسية لأي نظرية تختص بطبيعة هذه القيمة. وإن نظرياتنا المتغيرة تحاول في مثابرة أن تعطي هذه الخبرة حقها.

. وأحد الإتجاهات الحديثة يؤكد نفع الشعر وجديته على أساس أن الشعر يحمل معرفة ـ نوعاً خاصاً من المعرفة. إن الشعر من صور المعرفة. ويكاد أرسطو يؤدي مثل هذا المعنى في مقولته المشهورة أن «الشعر أكثر فلسفية من التاريخ»، لأن التاريخ يحكي أشياء قد وقعت، بينما الشعر يتناول ما يحتمل الوقوع، جامعاً بين صفة العمومية والإحتمال.

أما الآن حين يبدو التاريخ ـ كالأدب ـ على أنه نظام فضفاض غير محدد المعالم، وحين ينظر إلى العلم على أنه منافس له عظيم الأثر، فهناك من يقول بأن الأدب يهدينا إلى معرفة التفاصيل التي ليست من شأن العلم أو الفلسفة. وبينما كان أحد أصحاب نظرية الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر وهو الدكتور جونسون ينظر إلى الشعر من منطلق «جلال العمومية Grandeur of Generality» إذ بأصحاب النظريات الحديثة من مدارس مختلفة (مثلاً جيلبي Gilby، ورانسوم Ransom، وستاس Stace) يؤكدون اهتمام الشعر بالجزئيات، فيقول ستاس أن مسرحية عطيل ليست عن الغيرة عموماً، وإنما هي عن غيرة عطيل، ذلك النوع من الغيرة الذي يحسه مراكشي متزوج من إبنة البندقية الإيطالية.

إن نظرية الأدب والدفاع عنه تتأرجح بين نقيضين: العمومية والخصوصية، إذ يمكن القول بأن الأدب أكثر عمومية من التاريخ والسير،

ولكنه أكثر خصوصية من علم النفس أو الإجتماع. ولا يقتصر الأمر على هذا التأرجح في النظرية الأدبية. ففي الممارسة الأدبية ذاتها تختلف درجة العمومية أو الخصوصية من عمل إلى عمل، ومن فترة تاريخية إلى أخرى. إذ أن الحاج Pilgrim[١] و «كل امرىء Everyman[٢] كل منهما يمثل البشرية. أما موروز Morose صاحب المزاج Humorist في رواية إيبسين Epicoene لجونسون Ben Jonson، فهو نوع فريد شاذ من الأشخاص. وكثيراً ما عرف مبدأ التشخيص في الأدب على أنه ربط «النمط بالفرد»، موضحاً مظاهر النمط في الفرد، أو انتماء الفرد إلى النمط. ولم تساعد كثيراً تلك المحاولات التي أجريت لتفسير هذا المبدأ، أو القواعد الخاصة المشتقة منه. وترجع الأنماط الأدبية إلى مبدأ هوراس Horace الخاص باللياقة decorum وإلى مجموعة الأنماط التي وردت في الكوميديا الرومانية، (الجندي المتعجرف، البخيل، الإبن المسرف ذو المغامرات، والخادم المؤتمن). ونعود فنجد الأنماط العامة مرة أخرى في كتب التشخيص Character Books في القرن السابع عشر، وفي كوميديات موليير Moliere، ولكن كيف نطبق هذا المبدأ بصفة أكثر شمولاً؟ هل تعد الوصيفة في مسرحية «روميو جولييت» نمطاً؟ وإذا كانت كذلك فمن تمثل؟ هل هاملت Hamlet نمط؟ يبدو أنه كان بالنسبة للنظارة الأليزابثيين مثل المريض السوداوي Melancholiac الذي وصفه الدكتور تيموثي برايت Dr. Timothy Bright، ولكنه يمثل عدة أشياء أخرى بالإضافة إلى ذلك. وسوداويته لها منشأ خاص وظروف محيطة خاصة. والشخصية التي هي فرد ونمط في آن واحد قد تكونت بصورة يمكن معها أن تؤخذ على أنها أنماط متعددة: فهملت نمط للمحب أيضاً، كما هو نمط للحبيب السابق، والدارس، وهاوي المسرح، ولاعب الشيش (المبارز) إذ أن

---

(١) شخصية في رواية رحلة الحاج «The Pilgrim's Progress

(٢) شخصية في المسرحية المعروفة بهذا الإسم. Everyman

كل إنسان يعتبر ملتقى ومركزاً لأنماط متعددة ـ حتى أبسط الرجال. والأنماط من الشخوص التي نسميها مسطحة Flat إنما سميت كذلك لأننا نراها من زاوية واحدة، كالأشخاص الذين ترتبط معهم بعلاقات من نوع واحد، أما الشخوص «المستديرة Round»فهي متعددة الجوانب والعلاقات، وترصد في إطارات مختلفة ـ في الحياة العامة والخاصة، والبلاد الأجنبية.

هناك قيمة معرفية في الدراما والقصة يمكن أن تكون سيكولوجية. ومن مألوف القول «أنه في استطاعة القصاص أن يعلمنا عن الطبيعة البشرية أكثر مما نتعلمه من علماء النفس». ويزكي هورني Horney الأدباء دستويفسكي Dostoevsky، وشكسبير، وإبسن Ibsen، وبلزاك Balzac كمصادر لا تنضب. ويشير ام فوستر E.M. Foster في كتابه معالم القصة «Aspects of the Novel» إلى قلة عدد الأشخاص الذين نعلم حياتهم الباطنية ودوافعهم، ويرى أن القصة تقدم أعظم الخدمات إذ تكشف الحياة الباطنية للشخوص. وربما كانت الحياة الباطنية التي يسندها إلى شخصياته مستمدة من ملاحظته الدقيقة لما يجري داخله. ويمكن القول بأن القصص العظيمة تكون مصادر لعلماء النفس، أو أنها تشكل عرضاً لحالات (أي أنها تصور تلك الحالات وتقدم أمثلة عليها). ولكننا بهذا نعود إلى فكرة أن علماء النفس سيقصرون الإفادة من القصة على قيمتها النمطية المعممة. سيخرجون شخصية الأب جوريو Pere Goriot من الخلفية الشاملة «بيت ڤوكيه Maison Vauquer) وسياق الشخصيات. ينكر ماكس ايستمان Max Eastman، وهو نفسه شاعر متوسط، أن العقلية الأدبية تستطيع ـ في عصر العلوم ـ أن تدعى اكتشاف الحقيقة «فالعقلية الأدبية» هي ببساطة العقلية الهاوية غير المتخصصة، التي تنتمي إلى عصر ما قبل العلوم، وهي تحاول البقاء والإستمرار مستغلة طلاقتها اللفظية في خلق الإنطباع بأن ما يصدر عنها هو «الحقائق» بذاتها. والحقيقة في الأدب هي بعينها الحقيقة خارج الأدب، أي المعرفة المنسقة التي يمكن تحقيقها علناً. وليس للقصاص وسيلة سحرية لاختصار الطريق إلى المعارف الحديثة في العلوم الإجتماعية وهي المعارف المكونة للحقيقة التي يطابق

عليها عالمه القصصي. ويعتقد إيستمان Eastman أن الكاتب ـ ولا سيما الشاعر ـ يخطىء الفهم حين يظن أن وظيفته الأولى هي اكتشاف المعرفة وبسطها. وإنما وظيفته الحقيقية هو أن يبصرنا بما نراه، وأن يصور ما سبق لنا معرفته نظراً أو عملاً.

ومن الصعب أن نرسم حداً فاصلاً بين النظريات القائلة بأن الشعر ما هو إلا إدراك للواقع، والنظريات القائلة بأن الشعر «بصيرة فنية Artistic insight. هل مهمة الفنان أن يذكرنا بما لم نعد نراه أو أن يلفت نظرنا إلى ما لم نره وإن كان موجوداً طول الوقت؟ إن هذا ليذكر بالرسوم ذات الألوان البيضاء والسوداء التي تختفي فيها وجوه أو أشكال مكونة من نقط أو خطوط متقطعة: إن هذه الوجوه والأشكال موجودة في الرسم طول الوقت، وإن لم يكن في استطاعتنا تبينها ككليات متكاملة. ويشير وايلد Wilde في كتابه «أهداف Intentions» إلى اكتشاف ويسلر Whistler لقيمة جمالية في الضباب، وإلى اكتشاف رسامي مدرسة ما قبل رافائيل Pre - Raphaelite للجمال في أنماط من النساء لم يدخلن في عداد الجميلات من قبل. فهل تعد هذه أمثلة «للمعرفة» أو «للحقيقة»؟ لا يمكن أن نقطع. قد يمكن القول بأنها «قيم نظرية» جديدة، «صفات جمالية» جديدة.

يدرك المرء بشكل عام لماذا يتردد علماء الجمال في إنكار «الصدق» كخاصية أو كميزان للفن. من ناحية هي كلمة تشريفية، ويسجل المرء احترامه الجاد للفن، وتفهمه له كقيمة عليا، بأن هذه الصفة له. ومن ناحية أخرى يخشى المرء ـ دون مبرر ـ من أنه إذا لم يكن الفن صادقاً، فسيكون كاذباً كما جاء في وصف أفلاطون العنيف له. فأدب الخيال هو «خرافة Fiction»: هو «محاكاة للحياة» فنية ولفظية. ومقابل «الخرافة» ليس «الصدق» ولكن «الواقع Fact»، أو «الوجود في الزمان والمكان». و «الواقع» أغرب من الإحتمال الذي ينبغي أن يعالجه الأدب.

ويبدو أن الأدب بالذات ـ دون الفنون الأخرى ـ يعني «بالصدق

Truth». وذلك من خلال النظرة الكونية التي يتضمنها كل عمل فني متكامل. ولا بد أن الفيلسوف أو الناقد يعتبر بعض هذه النظرات (أو الفلسفات) أصدق من عيرها (خذ مثلاً إليوت Eliot الذي يعتبر نظرة دانتي Dante أصدق من نظرة سللي Shelley أو شكسبير)، بيد أن أية فلسفة ناضجة للحياة لا بد أن تعتمد على قدر من الصدق ـ أو على أية حال أن تدعيه. فصدق الأدب ـ كما نتناوله الآن ـ هو الصدق في الأدب؛ هو الفلسفة التي توجد في صورة عقلية منهجية خارج نطاق الأدب، والتي يمكن تطبيقها وتمثيلها، وتجسيدها في الأدب. ومن هنا كان الصدق عند دانتي Dante يتمثل في اللاهوت الكاثوليكي وفلسفة العصور الوسطى المدرسية. ويبدو أن نظرة إليوت Eliot إلى الشعر وصلته بالصدق هي أساساً من هذا النوع. الصدق هو ميدان المفكرين المنهجيين؛ وليس الفنانون من هؤلاء، وإن كانوا يحاولون أن يكونوا كذلك عندما يفتقدون الفلاسفة الذين يستطيعون هضم فلسفتهم.

هذه المشكلة برمتها تبدو دلالية إلى حد كبير. إذ ماذا نعني بألفاظ «المعرفة»، «الصدق»، «الإدراك» و «الحكمة»؟ وإذا كانت الحقيقة عقلية وافتراضية، فإن كل الفنون ـ حتى الأدب ـ لا يمكن أن تكون صوراً للحقيقة. كذلك إذا قبلنا التعريفات الوضعية التي تقصر الحقيقة على ما يمكن إثباته بالطرق المنهجية، إذن فالفن لا يمكن أن يصور الحقيقة بالتجربة العملية. وقد يرى بدلاً من هذين أن هناك حقيقة مزدوجة أو متعددة الجوانب: أي أن هناك «طرقاً للمعرفة» مختلفة، أو أن هناك طرازين من المعرفة لكل منهما منوال خاص من الرموز اللغوية. فالعلوم تتخذ الطريقة الإستقرائية Discursive، والفنون تتخذ الطريقة العرضية Presentational. فهل كل من هاتين تعد حقيقة؟ أن الطريقة الأولى هي التي عناها الفلاسفة عادة، بينما تدخل الطريقة الثانية في اعتبارها «الأساطير» الدينية وكذلك الشعر. وقد نستطيع نعت الطريقة الثانية بأنها صادقة بدلاً من أن نقول أنها «الصدق». فإن الصفة النعتية تعبر عن الفارق في مركز الميزان. فالفن في كنهه جميل وفي صفته صادق (بمعنى أنه لا يتعارض مع الحقيقة). ويحاول

ماكليش Macleish في كتابه (فن الشعر Ars Poetica) أن يوازن بين ما يتطلبه الجمال الأدبي والفلسفة بمعادلة تقول إن القصيدة تساوي «ليست صادقة»: فالشعر يستوي في الجدية والأهمية مع الفلسفة (العلم، المعرفة، الحكمة) وينطوي على ما يعادل الصدق، ما يشبه الصدق.

في دفاعها عن «الرمزية العرضية Presentational symbolism» باعتبارها شكلاً من المعرفة تعطي مسز لانجر Mrs. Langer الأولوية للفنون التشكيلية، ولا سيما الموسيقى ـ على الأدب. ولعلها تعتقد أن الأدب يمزج بشكل ما بين كونه «استقرائيا Discursive» وعرضياً Presentational». ولكن العنصر الأسطوري أو الأخيلة المستمدة من الأنماط الكلية Archetypal التي في الأدب تتفق مع ما تسميه «عرضياً Presentational». تكتب مسز لانجز أن الرجال الذين يركبون البحر يحسون دائماً بعاطفة حب عميق لهذه الحياة الشاقة. ولكنهم يحسون بالأمن في ظل هذه المخاطر ويخلدون إلى السكينة في هذه المناطق المقلقة. الأمواه والسفن، والسماء والعاصفة والميناء ـ كل هذه تتضمن بشكل ما الرموز التي يدركون من خلالها معنى ومعقولية في العالم».

ينبغي أن نفرق بين الآراء القائلة بأن الفن كشف ونفاذ إلى الحق، وبين الرأي القائل بأن الفن ـ وخاصة الأدب ـ إنما هو دعاية، وأن الكاتب ليس مكتشفاً وإنما داعية للحق. وكلمة «دعاية» كلمة فضفاضة تحتاج للتدقيق. ففي التعبير الدارج تطبق الكلمة على المبادىء الحقيقية التي ينشرها رجال لا نثق بهم. وتحمل الكلمة معنى التحسب والقصد، كما إنها تطلق عادة على مبادىء أو برامج معينة محدودة. وإذا حددنا معنى الكلمة بهذه الصورة فإننا نستطيع القول بأن بعض الفن (أحط أنواعه) دعاية، ولكن الفن العظيم أو الجيد لا يمكن أن يكون كذلك. ولكن إذا توسعنا في معنى الكلمة بحيث شملت «الجهد الذي يبذل ـ في قصد أو دون قصد ـ للتأثير على القراء كي يشاركوا في موقف الإنسان من الحياة» فإننا إذن نقبل القول بأن كل الفنانين دعاة، أو ينبغي أن يكونوا كذلك أو (على عكس ما ذكر في

الجملة السابقة) أن الفنانين المخلصين المسئولين ملتزمون أدبياً بأن يكونوا دعاة.

يقول مونتجمري بلجيون Montgomery Belgion إن الأديب «داعية غير مسئول»، بمعنى أن كل كاتب له وجهة نظر في الحياة، وأن أثر العمل الأدبي هو حض القارىء على تقبل وجهة النظر هذه. وهذا الحض يأتي دائماً بطريق غير مشروع. إذ أن القارىء يساق دائماً إلى الإيمان بشيء ما، وتأتي موافقته وهو سليب الإرادة ـ لأن طريقة بسط الموضوع تجتذبه وتأخذ بلبابه. . .». ويرد إليوت Eliot على هذا مميزاً بين الشعراء الذين يصعب أخذهم على أنهم دعاة، وبين الدعاة غير المسئولين، وبين طائفة ثالثة مثل لوكريشيوس Lucretius ودانتي Dante، الذين هم «دعاة قاصدون ومسئولون بنوع خاص». ويرتب إليوت حكم المسئولية على غرض الكاتب، وكذلك على الأثر التاريخي للعمل الأدبي. وقد يبدو أن هناك تناقضاً في الألفاظ عند الإشارة إلى «الداعية المسئول»، ولكن إذا أخذناها على أنها توتر بين طرفي جذب، تصبح العبارة ذات معنى: الفن الجاد يتضمن رأياً في الحياة يمكن أن يصاغ في إطار فلسفي، أو حتى في إطار منهجي. هناك نوع من الترابط بين الإتساق الفني (أو ما يسمى أحياناً بمنطق الفن) وبين الإتساق الفلسفي. فالفنان المسئول لا يهدف إلى الخلط بين العاطفة والتفكير، بين الإحساس والعقل، بين الشعور المخلص والكفاية الناتجة عن التجربة والتأمل. فالنظرة إلى الحياة التي ينطق بها الفنان المسئول في تبصر ليست بسيطة، كمعظم النظرات التي يلحقها النجاح الشعبي باعتبارها «دعاية». ولا يمكن للنظرة للحياة الكافية العمق أن تدفع ـ من خلال إيحاء غير واع ـ إلى فعل ساذج غير ناضج.

بقي أن ندرس تلك المفاهيم لوظيفة الأدب التي تدور حول كلمة «التطهر Catharsis» والكلمة التي استخدمها أرسطو في كتاب «الشعريات Poetics» لها تاريخ طويل. وما زال هناك نقاش حول استخدام أرسطو لهذه الكلمة. ولكن لا ينبغي أن نخلط ما قد يكون عناه أرسطو بها (وهي مشكلة

لغوية شائقة) بالمشاكل التي نتجت عن التطبيقات الحديثة لها. يقول البعض أن وظيفة الأدب تهدف إلى أن نتخلص - كتاباً وقراء - من ضغط العاطفة. والتعبير عن العاطفة يؤدي إلى التحرر منها، كما قيل عن جوته Goethe إنه تخلص من سوداويته Weltschmerz حين ألف آلام فرتر The Sorrows of Werther.

ويقال أيضاً عن مشاهد التراجيديا أو قارىء القصة أنه يحس بالفرج والخلاص. إذ يتبلور شعوره في بؤرة تبرزها له القراءة والمشاهدة ويشعر في نهاية تجربته الجمالية براحة البال.

ولكن هل يفرج الأدب عواطفنا أو - على العكس من ذلك - يذكيها؟ لقد رأى أفلاطون أن المأساة والملهاة تغذي عواطفنا وترويها، في الوقت الذي ينبغي فيه أن تجف هذه العواطف. أو إذا كان الأدب قد خلصنا من مشاعرنا ألم تشحن هذه المشاعر إذن بشكل خاطىء، حين يكون تصريفها بالخرافات الشعرية؟ إن القديس أوغسطين يعترف أنه أمضى شبابه في الخطيئة، ومع ذلك «فإني لم أبك ذلك، أنا الذي بكيت لمقتل دايدو Dido». فهل هناك أدب يذكي المشاعر وأدب آخر يطهرها؟ أم أن علينا أن نميز بين فئتين من القراء وطبيعة استجابتهم للأدب؟ ونسأل أيضاً هل ينبغي أن يكون كل الأدب تطهيرياً؟ هذه مسائل سنعالجها تحت عنوان «علاقة الأدب بعلم النفس» و «علاقة الأدب بالمجتمع» ولكن ينبغي أن تثار هذه المسائل الآن بصفة مبدئية.

إن إجابتنا الإفتراضية هي أن الأدب لا يثير عواطف القارىء الأمثل، ولا ينبغي ذلك. إذ أن العواطف التي يصورها الأدب ليست بالنسبة للكاتب والقارىء - هي نفس العواطف في «الحياة الحقيقية». فهي عواطف «مستذكرة في وقت السكينة» ويتم «التعبير» عن هذه العواطف أو بالأحرى «إطلاقها» بالتحليل، فهي في الواقع إحساسات بالعواطف، أو مدركات للعواطف.

ولنختتم الآن: إن دراسة وظيفة الأدب لها تاريخ طويل في العالم

الغربي من أفلاطون حتى عصرنا الحاضر. وهذه مسألة لم يثرها الشعراء تلقائياً أو أولئك الذين يحبون الشعر، إذ بالنسبة لهؤلاء يعد «الجمال هو في ذاته مبرر وجوده» على حد تعبير إيمرسون Emerson. والسؤال مطروح في الواقع من قبل أصحاب مبدأ المنفعة والأخلاقيين ورجال الدولة. والفلاسفة، أي الممثلين لقيم أخرى خاصة، أو المحكمين النظريين لكل القيم، إنهم يتساءلون عن فائدة الشعر ـ ما الغرض منه؟ وهم يطرحون السؤال على البعد الإجتماعي والإنساني بأكمله. ويضطر الشاعر أو محب الشعر إزاء هذا التحدي إلى تقديم الحجة إلى المجتمع، وذلك باعتبارهم مواطنين ذوي مسئولية فكرية. وترد حججهم في فقرات من «فن الشعر Ars Poetica»[1] أو في «دفاع»[2] عن الشعر أو «تبرير»[3] له ـ وكل هذه ترادف في الأدب ما يقال له «التبريراتApologetics» في علوم اللاهوت. وحين يكتب المدافعون عن الأدب لهذا الغرض، لقراء من هذا الطراز، فهم بطبيعة الحال يؤكدون نفع الأدب أكثر مما يؤكدون «البهجة» الناتجة عنه، ومن ثم أصبح من السهل الآن أن نعادل من ناحية المعنى بين «وظيفة» الأدب وبين ارتباطاته بأشياء أخرى مغايرة له في الطبيعة. بيد أنه منذ الحركة الرومانسية كثيراً ما أجاب الشاعر بإجابة مختلفة لمواجهة تحدي المجتمع، إنها الإجابة التي حددها أ. س. برادلي A. c. Bradley بقوله «الشعر للشعر ذاته». ويحسن أصحاب النظريات إذا استخدموا لفظ «وظيفة» لتدل على المجال الكامل لمضمون «التبريرات». وإذا استخدمنا هذا اللفظ بهذا الشمول استطعنا القول بأن للشعر وظائف كثيرة ممكنة. ووظيفته الأولى والرئيسية هو الوفاء لطبيعته.

---

(١) يشير الكاتب هنا إلى هوارس.

(٢) الإشارة إلى مقالة شللي Shelley الشاعر الرومانسي المشهور والمعروف بإسم «دفاع عن الشعر Defence of Poetry ١٨٢١.

(٣) يشير الكاتب إلى مقالة سير فيليب سيدني Philip Sidney.

الفصل الرابع
النظرية الأدبية والنقد وتاريخ الأدب

بما أننا قدرنا أن هناك أساساً منطقياً للدراسة الأدبية، فينبغي أن ننتهي إلى إمكان إرساء هذه الدراسة على قواعد منتظمة ومتكاملة. ولا تسعفنا الإنجليزية باسم مرض لها. أكثر المصطلحات شيوعاً هي «البحث الأدبي Literary scholar hip» و «فقه اللغة Philology». والإعتراض الذي يوجه إلى الإصطلاح الأول هو أنه قد يستبعد «النقد» ويؤكد الطبيعة الإكاديمية للدراسة، وما من شك في أن هذا الإصطلاح سيكون مقبولاً إذا أخذنا كلمة «باحث Scholar» بمعنى أشمل كما أخذها إيمرسون Emerson. أما الكلمة الثانية «فقه اللغة Philology» فهي عرضة لكثير من الإستبهامات. فمن الناحية التاريخية استخدمت هذه الكلمة لا لتشمل الدراسات الأدبية واللغوية فحسب، بل شملت أيضاً كل ما أنتجه العقل البشري. ورغم أن استعمالها شاع في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، إلا أنها ما زالت تعيش في أسماء بعض الدوريات مثل Studies in Philology، و Philological Quarterly و Modern Philology وقد عرف بويخ Boekh في كتابه: «- Encyklopadie und Methodologie der philologischen Wissenschaften» دائرة معارف ومنهج علوم اللغة»، وهو كتاب أساسي مبني جزئياً على محاضرات ألقيت عام ١٨٠٩ في فقه اللغة Philology بأنها «معرفة المعروف»، ومن ثم فهي دراسة اللغة والآداب والفنون السياسية والدين والعادات الإجتماعية. من الواضح أن مفهوم بويخ Boekh «لفقه اللغة» Philology - الذي يكاد يماثل تعريف جرينلو Greenlaw «للتاريخ

الأدبي» نابع من متطلبات الدراسات الأدبية الكلاسيكية القديمة، التي تستعين بالتاريخ وعلوم الآثار. والدراسة الأدبية بالنسبة لبويخ Boekh ما هي إلا فرع من فروع فقه اللغة Philology ـ الذي يؤخذ على أنه علم قائم بذاته من علوم الحضارة، وعلى الأخص هو علم «الروح القومية»: تسمية بويخ والرومانسيين الألمان. أما اليوم فإن لفظة «فيلولوجيا» نظراً لاشتقاقها ونتيجة للجهد الفعلي للمختصين، يشار بها غالباً إلى علم اللغة، وخاصة علم اللغة التاريخي ودراسة اللغات في أشكالها الماضية. ولما كانت اللفظة لها معاني كثيرة متباينة، فالأفضل إطراحها جانباً.

وهناك لفظة أخرى يدل بها على عمل دارس الأدب وهي «البحث research» ولكن ليست هذه باللفظة الصالحة، لأنها تؤكد البحث الأولى عن المادة، وتميز على غير أساس بين المواد التي تستوجب التنقيب، والمواد التي يسهل الحصول عليها. مثلاً إذا قام المرء بزيارة المتحف البريطاني لقراءة كتاب نادر فإن هذا يعد «بحثاً»، أما إذا جلس في منزله على مقعد وثير لقراءة طبعة معادة من نفس الكتاب، فإن هذا قد ينطوي على عملية عقلية مختلفة. وكلمة «بحث research» تشير على الأكثر إلى بعض الخطوات الأولى التي تختلف في طبيعتها واتساعها باختلاف طبيعة المشكلة. ولكنها لا توحي بتلك الإهتمامات الدقيقة الخاصة بتفسير النصوص، ودراسة الشخصيات والتقويم، وهي الإهتمامات الخاصة التي تتسم بها الدراسة الأدبية.

وفي إطار دراستنا القويمة يتضح أن الأهمية الأولى تكون للفوارق بينم النظرية الأدبية، والنقدية وتاريخ الأدب. فهناك أولاً الفارق بين النظرة إلى الأدب على أنه نظام متراكب وبين النظرة إليه على أنه أولاً سلسلة من الأعمال مرتبة زمنياً، وهي أجزاء متكاملة من العملية التاريخية. وهناك بعد ذلك الفارق الأخير بين دراسة أسس الأدب وقواعده وبين دراسة أعمال أدبية محددة سواء درسنا هذه الأعمال منفصلة عن غيرها أو في تسلسلها الزمني.

والأفضل لتحديد هذه الفوارق أن نطلق عبارة «النظريـة الأدبية» على دراسة أسس الأدب، وأقسامه، وموازينه وما أشبه، ونصف دراسة الأعمـال الأدبية المحددة بإحدى عبارتين: «النقد الأدبي» (وهو ذو صفة استاتيكية)، أو «التاريخ الأدبي» وحقيقي أن عبارة «النقد الأدبي» كثيراً ما تستخـدم بمعنى يشمل أيضاً كل النظرية الأدبية، ولكن مثـل هذا الإستخـدام يغفل تمييـزاً مفيداً. فقد كان أرسطو صاحب نظرية، بينما كان سانت بيف Sainte - Beuve أساساً ناقداً. ويعد كينث بيرك Kenneth Burke بصفة غالبة صاحب نظرية أدبية، بينما يعد ر. ب بلاكمرR. P. Blackmur ناقداً أدبياً. وعبارة «نظريـة الأدب» ينبغي لها أن تشمل ـ كما هو الحال في هذا الكتاب ـ «نظرية النقد الأدبي» و «نظرية تاريخ الأدب» اللازمتين لها.

هذه التمييزات جلية ومقبولة على نطاق واسع. ولكن لم يدرك الناس بنفس الدرجة أن النظم التي أعطيت هذه المسميات لا يمكن استخدامها في عزلة عن بعضها. فهي متداخلة تماماً إحداها في الأخرى، لدرجة لا نستطيع معها أن نتصور النظرية الأدبية دون النقد أو التاريخ الأدبي، أو أن نتصور النقد دون التنظير والتاريخ، وكذلك لا يوجد التاريخ دون التنظير أو النقد. إذ من الواضح أن النظرية الأدبية تستحيل إلا إذا كـان لها أسـاس من دراسة الأعمال الأدبية، وكذلك الموازين، والتصنيفات والخطط لا يمكن التوصل إليها من فراغ. ولكن على العكس من ذلك، لا يتحقق النقد أو التاريخ دون عدد مـن التساؤلات، أو نسق من المفاهيم، أو أسس يرجع إليها، أو بعض القواعد العامة. وهنا تظهر طبعاً مشكلة ليست بالمستعصية. فنحن نقرأ وفي أذهاننا أفكار مسبقة، ثم نعدل هذه الأفكار وفق خبرتنا المتجددة بـالأعمال الأدبية. فالعملية هنا تتسم بالجدلية: بالتداخل المتبادل بين النظرية والتطبيق.

كانت هناك محاولات لفصل تاريخ الأدب عن الدراسة النظرية والنقد. مثلاف قال ف. و. بيتسونF. W. Bateson أن تاريخ الأدب يوضح أن (أ) مشتق من (ب)، بينما النقد يحكم بأن (أ) أحسن من (ب). النمط الأول طبقاً لهذا الرأي يتناول الحقائق القابلة للإثبات، ويتناول النمط الثاني مسائل

تتعلق بالآراء والمعتقدات. ولكن هذا التمييز بين تاريخ الأدب والنقد لا يقبل إطلاقاً. إذ لا يضم تاريخ الأدب ببساطة مواد تعد «حقائق» كاملة الموضوعية. فإن اختيار المواد ذاته يحمل في طياته أحكاماً تقويمية، في التمييز الأوّلي بين الكتب وبين الأدب، وفي مجرد إفراد حيز من المكان لهذا الكاتب أو ذاك. بل إن مجرد تحقيق تاريخ أو إثبات عنوان يتضمن نوعاً من الحكم الذي يؤدي لاختيار هذا الكتاب أو هذا الحادث دون غيره من ملايين الكتب أو الأحداث. حتى ولو سلمنا بأن هناك حقائق مجردة نسبياً، حقائق تتعلق بالتواريخ والعناوين، والسير، فإن هذا التسليم ينصب فقط على إمكان جمع حوليات الأدب. ولكن المسائل التي هي أكثر عمقاً، كمسألة نقد نص من النصوص، أو بحث المصادر والمؤثرات، فتقتضي دائماً إصدار الأحكام. فالقول مثلاً بأن «بوب كان متأثراً بدرايدن Pope derives from Dryden لا يشير فقط إلى سابق تمييزنا لهما عن معاصريهما من الشعراء، بل إنه يتطلب معرفة بخصائص درايدن وبوب، ثم استمرار الموازنة والمقارنة والإختيار التي هي عمليات نقدية في أساسها. كذلك لن تستطيع حل مسألة تعاون بومنت Beaumont وفلتشر Fletcher إلا إذا قبلنا مبدأ هاماً، وهو أن بعض خصائص الأسلوب (أو الأفانين devices) ترتبط بأحدهما دون الآخر، وإلا لكان علينا أن نقبل اختلافات الأسلوب كتحصيل حاصل.

لكن عادة ما تبنى فكرة فصل تاريخ الأدب عن النقد الأدبي على أسس أخرى. إذ لا ينكر أن إصدار الأحكام أمر ضروري، ولكن يحتج بأن التاريخ الأدبي له مستوياته ومقاييسه الخاصة أي تلك التي تولد في العصور الأخرى. ويدى هؤلاء القائلون بإعادة التكوين الأدبي Literary reconstructionists أن علينا النفاذ إلى عقلية الأحقاب الماضية واتجاهاتها، وأن نتقبل مستوياتها، وأن يتم ذلك عن عمد مع استبعاد أي تدخل من مفاهيمنا السابقة. وقد لقي هذا المذهب ـ المسمى «بالتأريخية Historicism» ـ توسعاً مطرداً في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، ومع ذلك فقد وجد هناك من نقده من المرموقين من أصحاب النظر في التاريخ مثل إرنست ترويلتش Ernest Troeltsch. ويبدو أن هذا المذهب قد تغلغل الآن بطريق مباشر أو غير مباشر في الولايات

المتحدة، وينسب عدد كبير من «مؤرخي الأدب» أنفسهم إليه دون مداراة. فيقول هاردن كريج Hardin Craig مثلاً إن أحدث وأحسن أوجه الدراسة الحديثة هو مجانبتها للتفكير الذي لا يتفق مع الواقع الزمني. ويعتمد أ. أ ستول E. E. Stoll في دراسته لتقاليد المسرح الإليزابيثي ومتطلبات نظارته على النظرية القائلة بأن الغرض الأساسي لتاريخ الأدب هو استعادة تصور الهدف الأصلي للكاتب. ومثل هذه النظرية تنطوي عليها المحاولات المتعددة لدراسة النظريات السيكولوجية في العصر الأليزابيثي، مثل مبدأ الأمزجة «doctrine of humors» أو المفاهيم العلمية وشبه العلمية التي تبناها الشعراء. وقد حاول روزمند تيوف Rosemond Tuve أن يفسر أصل الصور الميتافيزيقية ومعناه بالإشارة إلى تلمذة الشاعر دان Donne ومعاصريه على منطق راموس Ramist Logic.

ولما كانت مثل هذه الدراسات لا تحمل إلا على الإعتقاد بأن الأحقاب المختلفة كانت لها مفاهيمها وتقاليدها النقدية المختلفة، فقد نتج عن ذلك القول بأن كل عصر وحدة قائمة بذاتها، يجد التعبير عنه في نمط الشعر الخاص به، والذي لا يتناسب مع غيره. وقد شرح فريديريك أ. بوتل Frederick A. Pottle هذا الرأي في صراحة وإقناع في كتابه «مصطلح الشعر Idiom of Poetry»، ويسمى بوتل موقفه بالنسبية النقدية Critical relativism. إنه يتحدث عن نقلات عميقة للوجدان وعن التوقف الكامل في تاريخ الشعر، يزيد من قيمة إيضاحه هذا أنه يقرنه بقبول المستويات المطلقة في الأخلاق والدين.

ويتطلب هذا الفهم «لتاريخ الأدب» في أرقى صوره إعمالاً للخيال واندماجاً تاماً وتجاوباً عميقاً مع عصر قد مضى أو ذوق انقضى. وقد بذلت جهود ناجحة في إعادة تشكيل الحياة التي أخذت بها حضارات كثيرة، واتجاهات هذه الحضارات، ومعتقداتها، وميولها، وما انطوت عليه من فروض. فنحن نعلم الكثير عن نظرة اليونان إلى الآلهة، والنساء والعبيد، وفي ألمانيا على وجه الخصوص ظهرت دراسات عديدة، كثير منها متأثر

بشبنجلر Spengler «عن الإنسان القوطي» و «الإنسان الباروك Baroque man»، وهي دراسات يفترض أنها منفصلة تماماً عن عصرنا، وأنها تعيش في عالم خاص بها.

أدت هذه المحاولة لإعادة التركيب التاريخي في دراسة الأدب إلى تأكيد عظيم على هدف الكاتب، الذي افترض أنه يمكن دراسته في تاريخ النقد والذوق الأدبي. يفترض عادة أنه إذا استطعنا التحقق من هذا الهدف ومن وصول الكاتب إليه، أن نتمكن من حل مشكلة النقد. فقد خدم الكاتب غرضاً معاصراً، فلا حاجة بل لا إمكانية للمضي في نقد عمله. هذا المنهج يؤدي إلى الإعتراف بمبدأ نقدي واحد وهو نجاح الكاتب في عصره. ومن ثم فليس هناك مفهوم أو مفهومان للأدب، بل هناك دون مبالغة مئات من المفاهيم مستقلة بذاتها متنافرة، وكل منها «صحيح» بشكل ما. وبهذا يتحطم النموذج الأعلى للشعر إلى جزئيات بحيث لا يتبقى منه شيء، ولا بد أن ينتج هن هذا عموم الفوضى، وتلاشي القيم. ويصبح تاريخ الأدب سلسلة من الجزئيات المنفصمة المبهمة. وتجيء الصورة المغالي فيها لهذه التأريخية في مدرسة شيكاجو للأرسطوية الجديدة Chicago Neo - Aristotelianism التي تنكر إمكان التوصل إلى نظرية عامة للأدب، ومن ثم فإنها تخلف في أيدينا أعمالاً أدبية متفردة متساوية وليست قابلة للتقويم. هناك شكل آخر من التأريخية أكثر اعتدالاً وهو المذهب القائل بأن هناك نموذجين من الشعر على طرفي نقيض، وأنهما من الإختلاف بحيث لا يوجد بينهما قاسم مشترك: الكلاسيكية والرومانتيكية، نموذج بوب Pope ونموذج وردزورث Wordsworth، شعر التصريح وشعر التلميح.

الفكرة برمتها القائلة بأن «هدف» الكاتب هو الموضوع الحق لتاريخ الأدب يجانبها الصواب مجانبة تامة. فإن معنى العمل الأدبي لا يستوفي ولا يتعادل مع مجرد الغرض الذي قصد إليه من كتابته. فهذا العمل ـ باعتباره ناموساً من القيم ـ له حياته الخاصة المستقلة. ولا يمكن تحديد مجمل معنى العمل الفني على أساس ما يعنيه بالنسبة لكاتبه ومعاصريه. إذ أن هذا المعنى

هو في الواقع حصيلة لعملية تراكمية، هي تاريخ نقد هذا العمل على يد قرائه العديدين على مر العصور المتعددة. وليس من الضروري بل إنه من المستحيل أن نقول ـ كما يفعل دعاة إعادة البناء التاريخي historical reconstructionists بأن هذه العملية لا جدوى منها، وأنه ينبغي العودة إلى بدايتها فحسب. فليس من الميسور أن نفقد صفتنا كأحياء في القرن العشرين عندما نقوّم عملاً ينتمي إلى الماضي، إذ لا نستطيع أن نغفل ما ارتبط باللغة من معاني جديدة، والإتجاهات التي اكتسبناها حديثاً، وكذلك تأثير وأهمية القرون السابقة. فنحن لا نستطيع أن نكون قراء معاصرين لهومر أو تشوسر، أو أن نكون نظارة في مسرح ديونيسيوس Dionysus في أثينا القديمة، أو في مسرح الجلوب globe في لندن شكسبير، إذ سيظل هناك فارق قائم بين عملية استرجاع الماضي في الخيال، وبين المشاركة الفعلية في وجهة نظر تمت إلى الماضي، فنحن لا نستطيع حقيقة أن نؤمن بالإله ديونيسيوس ثم نتضاحك منه في نفس الوقت، كما كان يفعل نظارة مسرحية Bacchae للكاتب الإغريقي يوريبيدس Euripides، وقليل منا من يتقبل حديث دانتي عن دوائر الجحيم، وجبل المطهر على أنه صدق حرفي. ولو أننا استطعنا استرجاع معنى هملت Hamlet كما كان يفهمها معاصروها الأول لما كان في ذلك إلا تهوين لها. فهذا من شأنه إغفال المعاني المشروعة لهملت التي اتفقت للأجيال التالية، كما إنه لا يفسح المجال لأي تفسير جديد لها. ليس معنى ذلك فتح الباب للقراءات الذاتية الباطلة للمسرحية: ستظل مشكلة التمييز بين القراءات «الصحيحة» والقراءات «الخاطئة» قائمة، وستظل الحاجة قائمة للحل بالنسبة لكل حالة محددة على انفراد. فالمؤرخ للأدب لن يرضيه الحكم على العمل الفني من وجهة نظر عصرنا فقط ـ فهذا امتياز للناقد الذي يعيد تقييم الماضي من خلال احتياجات الأسلوب أو الحركات المعاصرة. وقد يكون من المفيد لهذا الناقد أن يفحص العمل الفني من وجهة نظر عصر ثالث غير عصره، وغير العصر الذي أنشىء فيه العمل الفني أو أن يستعرض تاريخ تفسير العمل الفني ونقده مما قد يرشد في فهم المعنى الشامل لهذا العمل.

مثل هذه الإختيارات المحددة بين وجهة النظر التاريخية، ووجهة النظر المعاصرة لا تكاد تكون ممكنة التنفيذ. إذ علينا توقي النسبية الخاطئة والتجريد الخاطىء. فالقيم تنمو من خلال عملية التقويم المستمرة في التاريخ، والقيم بدورها تساعدنا في فهم هذه العملية. والبديل للنسبية التاريخية ليس التجريد الصارم doctrinaire absolutism الذي ينادي بالطبيعة البشرية الثابتة أو «عالمية الفن». الأفضل أن نتخذ وجهة نظر يمكن تسميتها «المنظورية Perspectivism»، إذ ينبغي أن يكون في مستطاعنا أن نرجع بالعمل الفني إلى القيم السائدة في عصره، ثم القيم التي سادت العصور التالية لذلك العصر، فالعمل الأدبي «أزلي eternal» (بمعنى أنه يحتفظ «بهوية» معينة) وتاريخي (بمعنى أنه يمر بعملية نمو يمكن تتبعها) في آن واحد. والنسبية تنزل بتاريخ الأدب إلى مجرد سلسلة من الجزئيات غير المتصلة. أما معظم المطلقات فإنها تخدم إما موقفاً معاصراً عابراً، أو أنها بنيت (مثل الأسس النقدية لأصحاب مذهب الإنسانية الجديدة New Humanists، والماركسيين، وأصحاب مبدأ التومية الجديدة Neo - Thomists على مبدأ غير أدبي مجرد لا ينصف التنوع التاريخي للأدب. أما «المنظورية Perspectivism» فهو مبدأ يعني إدراكنا أن هناك شعراً واحداً، وأدباً واحداً مقارناً في كل العصور، وأنه أدب نام متغير، مفعم بالإمكانيات. فالأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة التي لا يجمعها شيء وليس سلسلة من الأعمال التي تدور في دورات زمنية من الرومانسية إلى الكلاسيكية، من عصر بوب Pope إلى عصر وردزورث Wordsworth. كما إنه ليس بطبيعة الحال ذلك العالم الأصم «من التوحد والثبات» الذي اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثالياً. إذ أن الأطلاق والنسبية كلاهما خاطىء، بيد أن أشد الأخطار اليوم ـ على الأقل في الولايات المتحدة ـ هو تلك النسبية التي تكاد تتعادل مع فوضى القيم، والتي يصبح معها النقد عملاً لا جدوى منه.

في الواقع لم يكتب تاريخ للأدب دون الإستناد لأسس الإختيار، ومحاولة التقدير والتقويم، فمؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم

أنفسهم نقاد من غير وعي منهم بذلك. عادة هم مجرد نقلة اعتمدوا على المعايير والسمات المتوارثة. واليوم هم عادة كأنهم رومانتيكيون متخلفون حجبوا أبصارهم عن كل أنماط الفن الأخرى، وعلى الأخص عن الأدب الحديث، ولكن الأمر ـ كما قال ر. ج كولونجوود R. G. Collingwood عن حق ـ أن الرجل الذي يزعم معرفة ماذا جعل من شكسبير شاعراً هو ضمناً يزعم معرفة ما إذا كانت شتاين Stein شاعرة، فإن لم تكن، فما السبب.

جاء استبعاد الأدب الحديث من الدراسة الجادة نتيجة سيئة بشكل خاص لهذا الإتجاه التقليدي. وكان الأكاديميون يفهمون الأدب «الحديث» بمفهوم بلغ اتساعه أن ما من عمل أدبي بعد ميلتون Milton اعتبر جديراً بالدراسة. عندئذ أصبح للقرن الثامن عشر مكانه الملائم المنتظم في التاريخ الأدبي التقليدي، بل إنه أصبح مقبولاً للذوق لما يتيحه من الخلوص إلى عالم هرمي رحب ثابت الدعائم. كما بدأ العصر الرومانتيكي والقرن التاسع عشر في اجتذاب اهتمام الدارسين، بل أن هناك نفراً من أساتذة الجامعات ممن يناصرون الدراسة العلمية للأدب المعاصر ويضطلعون بها.

والمأخذ الوحيد على دراسة الكتاب الأحياء هو أن الدارس لا تتيسر له الصورة المكتملة لإنتاج هؤلاء الكتاب، وما تلقيه كتبهم التالية من الضوء على كتبهم السابقة. ولكن هذا المأخذ ـ وهو مهم بالنسبة للكتاب الذين ما زالوا في مرحلة التطور ـ لا يعد شيئاً إذا ما قورن بالمزايا التي نجنيها بإدراكنا للبيئة والعصر والفرص المتاحة للإتصال الشخصي والإستفهام أو على الأقل للمراسلة فإذا كان كثير من كتاب الدرجة الثانية أو حتى العاشرة الذين عاشوا في الماضي جديرين بالدراسة، فإن كاتب الدرجة الأولى أو الثانية من المعاصرين ينبغي أن يدرس أيضاً. عادة ما يتردد الأكاديميون في الحكم بأنفسهم لانعدام البصيرة أو الوجل. فهم يزعمون أنهم ينتظرون «حكم العصور»، ولا يدركون أن هذا الحكم ما هو إلا حكم النقاد الآخرين والقراء، بما فيهم الأساتذة الآخرون، والمناعة المزعومة لمؤرخ الأدب ضد النقد والنظرية الأدبية خطأ من أساسه. وذلك لسبب بسيط: كل عمل فني له

وجوده الفعلي الآن، وقابل للدراسة المباشرة، وهو حل لمشاكل فنية بعينها، سواء كان هذا العمل قد كتب بالأمس، أو منذ ألف سنة مضت، ولا يمكن تحليله، ووصفه، أو تقويمه دون الرجوع دائماً للمبادىء النقدية «فالمؤرخ للأدب، ينبغي أن يكون ناقداً، حتى في سبيل أن يكون مؤرخاً».

وبالمقابل، تاريخ الأدب أيضاً ذو أهمية كبرى للنقد الأدبي، وذلك بمجرد أن يرتفع النقد عن الأحكام الذاتية المبنية على الهوى. فالناقد الذي يغمض عينه عن العلاقات التاريخية، ستكون أحكامه دائماً مضللة. فهو لن يدرك العمل الأصيل، من العمل المشتق. وينتج عن جهله بالأحوال التاريخية، أن يخطىء دائماً في فهم أعمال فنية بعينها. والناقد الذي يعرف القليل من التاريخ أو أقل، سيميل دائماً إلى التخرص الأخرق أو إلى كتابة الإنطباعات الشخصية في صورة «مغامرات بين الروائع العالمية» وسيتجنب عموماً الخوض في الماضي البعيد، تاركاً ذلك للباحث في القديم أو لعالم فقه اللغة.

ولنضرب مثلاً من الأدب الوسيط، خاصة الأدب الإنجليزي الوسيط؛ باستثناء تشوسر Chaucer ـ لم يكد يدرس هذا الأدب من الوجهة الجمالية أو النقدية. إن إعمال الوجدان الحديث سيضع الكثير من الشعر الأنجلوسكوني أو المقطوعة الغنائية الوسيطة في منظور مختلف. وبالمثل يقابل هذا أن تقديم وجهات النظر التاريخية والدراسة المنهجية لمشكلات نشأة الأعمال الأدبية سيلقي الكثير من الضوء على الأدب المعاصر. إن الفصام السائد بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي كان معوقاً لكل منهما.

الفصل الخامس

الأدب: العام والمقارن والقومي

لقد ميزنا في نطاق الدراسات الأدبية بين النظرية، والتاريخ، والنقد. وسنحاول الآن، باتخاذ أساس آخر للمفارقة، أن نجد تعريفاً محدداً للأدب العام والمقارن والقومي. إن كلمة«مقارن» تثير المتاعب دون شك، ولعل هذا كان سبباً في أن هذا النوع الهام من الدراسة الأدبية حظي بأقل مما كان ينتظر له من نجاح أكاديمي. ويبدو أن ماثيو أرنولد Matthew Arnold كان أول من استخدم هذه الكلمة «مقارن Comparative» في الإنجليزية (١٨٤٨) وذلك في ترجمته عن الفرنسية لتركيب أمبير Ampère «التاريخ المقارن histoire comparative ».

وقد آثر الفرنسيون لفظة استخدمها قبلاً فيلمان Villemain عندما تحدث عن الأدب المقارن Littérature Comparée (١٨٢٩) لمناظرتها باستعمال كوفيه Cuvier لنفس اللفظة حين أشار إلى مادة «التشريح المقارن Anatomie Comparee (١٨٠٠) ويستعمل الألمان عبارة Vergleichende literaturgeschichte . ولكن هذه الألفاظ ذات الإشتقاق المختلف لا تسعف كثيراً، حيث أن المقارنة منهج تستخدمه جميع أنواع النقد والعلوم، وهو لا يصف بأي حال من الأحوال الخطوات المحددة للدراسة الأدبية. ونادراً ما تكون المقارنة الشكلية بين الآداب ـ أو بين الحركات الأدبية، أو الشخصيات أو الأعمال الفنية موضوعاً محورياً في تاريخ الأدب، هذا رغم أن كتاباً مثل Minuet لمؤلفه ف. س. جرين. F. C. Green وهو يقارن بعض جوانب

الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر، يمكن الإستفادة به لا في تحديد مواطن التشابه والترادف فحسب، بل أيضاً في الفوارق في التطور الأدبي بين أمة وأخرى.

إن كلمة «مقارن» ـ من ناحية التطبيق ـ تستخدم للدلالة على ميادين للدراسة محددة، وعلى مجموعات من المشاكل. فقد تعنى أولاً دراسة الأدب المنطوق Oral Literature وخاصة موضوعات القصص الشعْبي وكيف تهاجر من مكان إلى آخر، وكيف ومتى دخلت الأدب الفني الرفيع. مثل هذه المشكلة تدخل في نطاق الأدب الشعبي، وهو فرع هام من المعرفة يتناول الحقائق الجمالية في جزء فقط من اهتمامه، حيث أنه يشغل بحضارة «الشعب» في مجموعها، لباسهم وتقاليدهم وخرافاتهم وآلاتهم، وكذلك فنونهم. وعلينا أن نؤيد الرأي القائل بأن دراسة الأدب المنطوق جزء متكامل من الدراسة الأدبية، لا يمكن فصله عن الأدب المدون، وقد كان وما زال هناك تأثير متبادل بين الأدب المنطوق والأدب المدون. ودون أن نجاري في المغالاة الفولكلوريين من أمثال هانز ناومان Hans Noumann الذي يرى أن كل الأدب المنطوق تراث ثقافي Gesunkenes Kulturgut، فإننا ندرك أن أدب الطبقة العليا قد أثر بعمق في الأدب المنطوق. وتضمن الفولكلور لقصص الفروسية وأغاني التروبا دور حقيقة لا يرقى إليها الشك. ورغم انزعاج الرومانتيكيين الذين يؤمنون بقدرة العامة على الإبداع، والقدم السحيق للفن الشعبي، فإن المواويل الشعبية، وقصص الحوريات، والأساطير كما نعرفها، غالباً ما تكون من أصل متأخر، وذات جذر في الطبقة العليا. وعلى كل فإن دراسة الأدب المنطوق ينبغي أن تظفر باهتمام أساسي من كل دارس للأدب يود أن يفهم عمليات التطور الأدبي، وكذلك أصول الأنواع والأفانين الأدبية وارتقاءها. إذ من المؤسف أن دراسة الأدب المنطوق قد اقتصرت حتى الآن على دراسة موضوعات وانتقالها من بلد إلى آخر، أي بالمواد الأولية للآداب الحديثة. بيد أن الفولكلوريين قد اهتموا أخيراً بدراسة القوالب والأشكال والأفانين، أي بمورفولوجية الأشكال الأدبية، وبمشاكل المحدّث والرواية، وبمستمعي

القصة، ومن ثم فقد مهدوا الطريق لتكامل دراساتهم في نطاق نظرية عامة في البحث الأدبي. وإذا كان لدراسة الأدب المنطوق مشاكله الخاصة، فإنه يشترك مع الأدب المدون دون شك في مشاكله الأولية، كمشاكل الإنتشار، والبيئة الإجتماعية، وقد كان هناك استمرار لم ينقطع بالمرة بين الأدبين المنطوق والمدون. وقد أهمل دارسو الآداب الأوروبية الحديثة هذه المسائل لغير صالحهم؛ بينما ظل مؤرخو الأدب في الدول السلافية والأسكندنافية ـ حيث ما زال الفولكلور حياً، أو كان كذلك حتى عهد قريب ـ على صلة أوثق بهذه الدراسات. ولكن لا تكاد لفظة «أدب مقارن» أن تكون هي الأنسب للدلالة على دراسة الأدب المنطوق.

وفي معنى آخر تقصر عبارة «أدب مقارن» في دلالتها على دراسة العلاقات بين أدبين أو أكثر. وهذا هو الإستخدام الذي نشرته لمدرسة الفرنسية المزدهرة من «المقارنين» ويترأسها فرناند بالدنسبرجر Fernand Baldensperger وتجمعت حول مجلة Revue de Litterature Comparee وقد أعطت هذه الدراسة اهتماماً خاصاً ـ أحياناً بصورة آلية وأحياناً أخرى بتعمق زائد ـ لموضوعات مثل ذيوع صيت جيته Goethe، وتغلغله وتأثيره في فرنسا وإنجلترا، أو تأثير أسيان Ossian، وكارليل Carlyle وشيلر Schiller في فرنسا. وقد اتخذت هذه المدرسة لنفسها منهجاً يتجاوز جمع المعلومات عن استعراض الكتب، والترجمات والمؤثرات، إلى صورة الكاتب المعني، والفكرة عنه في عصر معين، والعوامل المختلفة المؤدية إلى اتساع صيته كالمجلات، والمترجمين، والنوادي الأدبية، والرحالة، وكذلك العامل المستقبل receiving factor ـ الجو الخاص والموقف الأدبي الذي يجتلب إليه الكاتب الأجنبي. وبالجملة فقد تجمع لدينا الكثير من الشواهد على الوحدة المتماسكة لآداب أوروبا الغربية بصفة خاصة، كما ازدادت معلوماتنا عن «التجارة الخارجية» للآداب ازدياداً كبيراً.

غير أن هذا المفهوم «للأدب المقارن» له أيضاً مصاعبه الخاصة كما

يدرك المرء. فلن يخرج نظام متميز ـ فيما يبدو من تجمع هذه الدراسات. إذ لا يمكن التفريق في المنهج بين دراسة «شكسبير في فرنسا «ودراسة» شكسبير في إنجلترا في القرن الثاني عشر[1]أو بين تأثير بو Poe الأمريكي على الفرنسي بودلير Baudelaire وتأثير درايدن على بوب وكلاهما بريطاني. المقارنات بين الآداب، إذا تمت بمعزل عن الإهتمام بالآداب القومية في مجملها تميل إلى الإقتصار على المشاكل الخارجية المتعلقة بالمصادر والمؤثرات، والصيت والشهرة. مثل هذه الدراسات لا تسمح لنا بتحليل عمل فني منفرد والحكم عليه، أو حتى أن ندرس المجمل المركب لمنشئه، وهي بدلاً من ذلك تكرس بشكل رئيسي لدراسة أصداء العمل الفذ من ترجمات أو معارضات عادة ما تكون من إنتاج كتاب الدرجة الثانية، أو لدراسة التاريخ السابق للعمل الفذ، هجرة وانتشار معانيه ومبانيه، ومن ثم جاء تركيز «الأدب المقارن» على النواحي الخارجية، واضمحلال «الأدب المقارن» في السنوات الأخيرة يعكس العزوف عن الإهتمام «بالحقائق» المجردة، بالمصادر والمؤثرات.

وهناك مفهوم ثالث يوضح كل هذه الإنتقادات. وذلك بأخذ «الأدب المقارن» على أنه دراسة الأدب في مجموعه «أدب العالم»، «الأدب العام» أو «الشامل» وثمة صعوبات معينة تكتنف هذه المعادلات المقترحة ـ وقد تكون عبارة «الأدب العالمي» ـ وهي ترجمة لعبارة Weltliteratur التي وردت في جوته Goethe عبارة فخيمة دون ما داع إلى ذلك. وهي تتضمن أن تكون دراسة الأدب في القارات الخمس من نيوزيلند إلى إيسلند. والمقررات القائمة في الأدب العالمي ـ مثل كتب النصوص والمداخل التي تؤلف لها ـ

---

(١) أي لا يمكن التفرقة في المنهج بين دراسة تأثير شكسبير على الكتاب الفرنسيين وبين دراسة تأثير شكسبير على الكتاب الإنجليز الذين أتوا بعده في القرن الثامن عشر.

غالباً ما تزودنا بمجتزءات من مشاهير الكتاب، وأمهات الكتب من رج ـ فيدا Reg - Veda إلى أوسكار وايلد Oscar Wilde، فتشجع على رطانة غير مستبينة وهلامية عالمية غثة مبهمة. أما لفظة «الأدب العام» التي ربما كانت أفضل ـ فيعيبها أن بول فان تيجم Van Tieghm قد احتبسها على مفهوم ضيق في مقابل لفظة «أدب مقارن». «الأدب العام» ـ طبقاً لتيجم ـ يدرس تلك الحركات والبدع الأدبية التي تتجاوز الخطوط القومية، غير أنه يصعب في التطبيق أن نحدد مسبقاً أي حركات ستكون عامة، ومن ثم أن نضع خطاً فاصلاً بين ما هو قومي محض وما هو عام. ومعظم كتب فان تيجم Van Tieghm ما هي إلا بحوث تقليدية من النوع المقارن، تدرس رواج اوسيان Ossian في فرنسا، أو انتشار شعر المقابر Graveyard poetry، أو قد تكون مداخل لدراسة بعض الحقائق الخارجية والعلاقات المتداخلة.

ومهما كانت الصعوبات التي تعوق فكرة التاريخ الأدبي الشامل، فإنه من الأهمية بمكان أن نأخذ الأدب على أنه مجموع متكامل، وأن نتتبع نمو الأدب وتطوره بغض النظر عن الفروق اللغوية، فإن النتيجة العملية لهذا ستكون تاريخاً عاماً على وجه التخصيص للتقليد الغربي. ولا يستطيع المرء أن يشك في التواصل بين الآداب اليونانية والرومانية وبين العالم الغربي الوسيط، ثم الآداب الرئيسية الحديثة . وكذلك يمكن أن نلحظ الوحدة المكينة التي تشمل الآداب الأوروبية والروسية والأمريكية (في الشمال والجنوب)، وذلك دون غض من مؤثرات الشرق، وبخاصة تأثير الكتاب المقدس. وقد كان هذا النموذج الأمثل في تصور مؤسسي تاريخ الأدب في أوائل القرن التاسع عشر على قصور وسائلهم ـ أمثال الإخوان شلجل Schlegel وسيسموندي Sismondi وبوتروك Bouterwerk وهالام Hallam. وقد تحدد هذا النموذج بشكل أدق خلال أواخر القرن التاسع عشر، وأصبح له اتجاه متناسق من خلال تأثير مبدأ التطور. وقد كانت النظريات الأولى للأدب المقارن ـ كتب كارايف Karayev وبوزنت Posnett ـ واقعة تحت تأثير المفاهيم الإجتماعية لهربرت سبنسر Herbert Spencer، واستحدثت تناظراً

وثيقاً بين نمو المؤسسات ونمو الأدب، ولكن العودة إلى مُثُل وطموحات أعمدة التاريخ الأدبي العام أمر واجب، رغم ما قد ندخله اليوم من تعديلات على مناهجهم ومهما اتسعت مصادرنا للمعلومات. ومن ثم يتطلب الأمر إعادة كتابة التاريخ الأدبي: كتابته على مستوى يتجاوز القومية. وبهذا المعنى سيتطلب «الأدب المقارن» من دارسينا تفوقاً في اللغات، كما سيتطلب اتساعاً في مدى الرؤية وغضا من المحلية والأقليمية قد يصعب تحقيقه. ومع هذا فالأدب متوحد، كما أن الفن والإنسانية متوحدان، وفي هذا المفهوم يكمن مستقبل الدراسات التاريخية للأدب.

ولا شك أن هذا الميدان الضخم ـ الذي هو في الواقع كل تاريخ الأدب ـ يشمل تقسيمات قد تسير أحياناً في خطوط لغوية. فهناك أولاً مجموعات العائلات اللغوية الثلاث في أوروبا ـ الجرمانية Germanic، والرومانسية Romance، والسلافية Slavic. وقد تعددت الدراسات وبالأخص في مجموعة اللغات الرومانسية في علاقاتها بعضها ببعض، منذ أيام بوتروك Bouterwek إلى ليونارد ألشكي Leonardo Olschki الذي نجحت محاولته جزئياً في كتابة تاريخ يشمل هذه اللغات جميعاً في العصر الوسيط. أما اللغات الجرمانية فقد اقتصرت دراستها مقارنة ـ عادة ـ على أوائل العصر الوسيط، الذي ظل فيه الإحساس قوياً بقرب الحضارة التيتونية Teutonic الشاملة. وهناك أيضاً قاعدة مشتركة للآداب السلافية ـ وذلك رغم ما يبديه النقاد البولنديون من معارضة تقليدية. وهذه القاعدة المشتركة أساسها التشابه اللغوي الشديد بين اللغات السلافية، وكذلك التقاليد الشعبية المشتركة التي تشمل حتى الأوزان الشعرية.

إن تاريخ الموضوعات والأشكال والأفانين والأنواع الأدبية هو من الواضح تاريخ دولي. إذ بينما ترجع أصول أنواعنا الأدبية إلى أدب اليونان والرومان. فإن هذه الأنواع قد عدلت وزيد فيها في العصور الوسطى. حتى تاريخ العروض والأوزان، رغم أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأنظمة اللغوية المختلفة، إلا أنه يمتد عبر البلدان (أي دولي). زد على هذا أن الحركات

الأدبية العظيمة والأساليب المختلفة في أوروبا الحديثة (عصر النهضة ـ الباروك Baroque ـ الكلاسيكية الجديدة ـ الرومانسية ـ الواقعية ـ الرمزية) كلها تتعدي حدود الدولة الواحدة، وإن كانت هناك اختلافات قومية ملحوظة بين الأشكال التي اتخذتها هذه الحركات في الأمم المختلفة. وبصفة إجمالية يمكن القول بأن أهمية الحواجز اللغوية قد بولغ فيها دون ضرورة إبان القرن التاسع عشر.

ويعود هذا التأكيد إلى الترابط الوثيق بين مبدأ القومية الرومانتيكي (ويغلب هذا في الجانب اللغوي) وبين نشأة التاريخ الأدبي الحديث المنظم. ويستمر هذا اليوم في التأثيرات العملية التي تظهر في التوحيد الذي يكاد يكون كاملاً ـ خاصة في الولايات المتحدة ـ بين تدريس الأدب وتدريس اللغة. ونتج عن ذلك في الولايات المتحدة انقطاع غريب في الصلة بين دارس الأدب الأنجليزي والألماني والفرنسي. فكل مجموعة من هؤلاء لها طابع مختلف وتتخذ أساليب مختلفة. هذه التفرقات لا شك لا يمكن تجنبها كلية، والسبب المباشر أن معظم الناس يحيون من خلال واسطة لغوية واحدة، ومع هذا فيترتب على هذه التفرقات نتائج غاية في الغرابة، وذلك عندما تناقش المشاكل الأدبية من خلال وجهات النظر المعبر عنها في لغة معينة، واستناداً إلى نصوص تلك اللغة ووثائقها. ورغم أهمية الفروق اللغوية بين الآداب الأوروبية فيما يتعلق ببعض مشاكل الأسلوب الفني، والعروض، بل والنوع الأدبي، إلا أن من الواضح أن هذه الفوارق لا قيمة لها بالنسبة لكثير من مشاكل تاريخ الفكر، بما فيه تاريخ الفكر النقدي، إذ تؤخذ شرائح من مواد متجانسة، وتكتب التواريخ التي تتناول الأصداء الأيديولوجية التي تتصادف في الأنجليزية أو الألمانية أو الفرنسية، والإهتمام البالغ بلغة إقليمية واحدة من شأنه أن يعوق دراسة أدب العصور الوسطى، حيث أن اللغة اللاتينية كانت أداة التعبير الأدبي الأولى في ذلك العصر، وكانت أوروبا وحدة فكرية شديدة التماسك. وأي تاريخ للأدب الإنجليزي في العصور الوسطى يغفل الإنتاج الهائل الذي كتب باللاتينية والأنجلونورمانية إنما يعطي صورة خاطئة للموقف الأدبي والثقافة العامة في إنجلترا.

لا تتضمن هذه التزكية للأدب المقارن بطبيعة الحال إغفال دراسة الآداب القومية كلا على انفراد. حقاً إن مشكلة «القومية» بالتحديد والإسهامات المحددة للأمم كل على حدة في هذه العملية الأدبية العامة هو ما ينبغي أن يكون في مركز الإهتمام. وبدلاً من أن تدرس المشكلة على أساس نظري واضح، شابها الغموض نتيجة للمشاعر القومية، والنظريات العرقية. وقد يؤدي عزل الأسهامات المحددة للأدب الأنجليزي في الأدب العام ـ وهي مشكلة مغرية ـ إلى تحريك للمنظور وتغير في التقدير، حتى فيما يتعلق بأعلام الأدب الرئيسيين. وتثور مشاكل مشابهة في إطار كل أدب قومي حول مدى إسهام الأقاليم والمدن في مجرى ذلك الأدب، ولا ينبغي أن تعوقنا عن دراسة هذه المشاكل نظرية متطرفة مثل تلك التي جاء بها جوزيف نادلر Josef Nadler الذي زعم أن بمقدوره تمييز سمات وخصائص كل قبيلة وإقليم ألماني، وانعكاسات ذلك في الأدب. دراسة مثل هذه المشاكل نادراً ما ساندها سيطرة على الحقائق أو منهج سديد. وكثير مما كتب عن أقاليم الولايات المتحدة مثل نيو إنجلد أو الغرب الوسيط أو الجنوب في تاريخ الأدب الأمريكي، وأغلب ما كتب عن الإقليمية لا يعدو أن يكون تعبيراً عن آمال منشودة، أو نغمة محلية أو رفضاً للقوى المركزية. وأي تحليل موضوعي عليه أن يفرق بين المسائل المتعلقة بالأصول العرقية للكتاب؛ بالإضافة إلى المسائل الإجتماعية التي تتناول الوطن الأصلي والبيئة، وبين المسائل الخاصة بالأثر الفعلي للطبقة المحيطة، والتقليد الأدبي والذوق السائد.

وتبدأ المشاكل الخاصة «بالقومية» في التعقيد خاصة. إذا كان علينا أن نعتبر أن الآداب التي تكتب في لغة واحدة هي آداب قومية متميزة، مثلما هو الحال على وجه اليقين في الأدب الأمريكي والأدب الإيرلندي الحديث. وثمة سؤال يحتاج إلى جواب: لماذا لا ينتمي جولد سميث Goldsmith وسترن Sterne وشريدان Sheridan للأدب الإيرلندي، بينما ينتمي إليه ياتس Yeats

وجويس Joyce؟[1] هل هناك آداب بلجيكية وسويسرية ونمسوية مستقلة؟ من الصعب أن نحدد النقطة التي عندها توقف الأدب الذي كان يكتب في أمريكا عن أن يكون «أدب مستعمرات» وأصبح أدباً قومياً مستقلاً. هل هي مجرد حقيقة الإستقلال السياسي؟ هل تحدد بالوعي القومي والكتاب أنفسهم؟ هل هي ورود الموضوعات القومية و «الطابع المحلي»؟ أم هل تحدد بظهور أسلوب أدبي قومي محدد؟.

بعد أن نصل إلى قرارات بشأن هذه المشاكل، سيكون بمقدورنا أن نكتب تواريخ للأدب القومي لا تقتصر على أن تكون مجرد تصنيفات جغرافية أو لغوية، وأن نحلل الطريقة المحددة التي بها يدخل كل أدب قومي في التقليد الأوروبي، فالآداب عامة وقومية تنطوي بعضها على البعض. هناك تقليد أوروبي متغلغل في كل بلد بصورة معتدلة، وهناك أيضاً مراكز إشعاع في كل بلد على انفراد، كما أن هناك أعلاماً عظاماً متفردين يتميز بهم كل تقليد قومي عن الآخر. والقدرة على تحديد مدى إسهام كل من الإتجاهين يؤدي إلى معرفة الكثير الذي ينبغي معرفته عن مجمل التاريخ الأدبي.

---

(١) كل هؤلاء الكتاب من أصل إيرلندي، وإن كانت كتاباتهم (أو معظمها) بالإنجليزية.

الباب الثاني
إجراءات مبدئية

الفصلُ السادس : ترتيب الأدلة وتحقيقها

الفصل السادس

ترتيب الأدلة وتحقيقها

من المهام الأولى للبحث هو جمع مادته، والعناية بإزالة آثار الزمن، ودراسة الأمور المتعلقة بالتأليف، وصحة العمل الفني وتاريخ إصداره. وقد ذهب الكثير مـ الحذق والمهارة في حل هذه المشاكل، ولكن على دارس الأدب أن يدرك أن هذه جهود سابقة للدراسة الفعلية، وغالباً ما تكون هذه الخطوات بالغة الأهمية، إذ دونها يتعطل تماماً التحليل النقدي، والفهم التاريخي. وهذا هو الحال بالنسبة لتقليد أدبي شبه مندثر مثل الأدب الأنجلو سكسوني، ولكن لا ينبغي المبالغة في أهمية هذه الدراسات بالنسبة لدارسي معظم الآداب الحديثة الذين يهتمون بالمعاني الأدبية للأعمال، فلا حاجة للتعريض بهم لتزيدهم في الأخذ بهذه الخطوات، أو تمجيدهم بدعوى اتقانهم لها. فطالما انجذبت تلك العقول التي تعني بالإجراءات المنظمة، والتناول اللطيف، إلى الوسائل المتقنة التي يمكن أن تحل بها بعض المشاكل بغض النظر عن المغزى النهائي الذي يمكن أن يكون لهذه الوسائل، وتكون الحاجة إلى الحكم في غير صالح هذه الدراسات في حالة اجتياحها لمكان دراسات أخرى، وتحولها إلى تخصص بذاته يفرض على دارس الأدب دون هوادة. فقد حققت أعمال أدبية في دقة شديدة وقومت فقرات ونوقشت في تفصيل متناه دون أن تستحق المناقشة بالمرة من الوجهة الأدبية أو حتى من الوجهة التاريخية. ولو استحقت، فتكون قد حظيت بمثل الإهتمام الذي يعطيه ناقد النصوص لكِتاب ما. هذه التدريبات ـ مثل غيرها الأنشطة الإنسانية ـ غالباً ما تصبح غايات في ذاتها.

في هـذه الجهـود المبـدئيـة على المـرء أن يميـز بين مستويين من الإجراءات (١) جمع النص وإعداده، ثم (٢) مشاكل التتابع الزمني، وصحة العمل من زيفه، وإسناده لمؤلفه، واحتمال التعاون في كتابته، ومراجعته وما شـابه ذلك، وهي مشـاكل كثيـراً مـا وصفت بعبـارة «النقـد الأعلى higher criticism» وهو اصطلاح غير موفق مأخوذ من دراسات الكتاب المقدس.

سيكون من المفيد أن تميز بين مراحل هذه الجهود. فهناك أولاً جمع المادة سواء منها المخطوط أو المطبوع. وقـد استكمل هـذا العمل تقـريباً بالنسبة لتاريخ الأدب الإنجليزي، وإن أضيف لمعلوماتنا في هذا القرن في تاريخ التصوف الإنجليزي والشعر أعمال هامة مثل «كتاب مرجري كمب The book of Margery Kempe» ومؤلف «فولجنز ولوكرس Fulgens and Lucrece» لكاتبه مدوال، واستبشر بالجمل Rejoice in the lamb للكاتب كريستوفر سمارت Christopher Smart لن تكون هناك بـطبيعة الحـال نهايـة لاكتشاف الـوثائق الشخصية والقضائية التي تلقي الضوء على الأدب أو على الأقل سير الكتاب الأنجليز. يمكن الإشارة إلى ما تم في السنوات الأخيرة من الأمثلة المشهورة كاكتشافات لزلي هوتسن Leslie Hotson حول المسرحي مارلو Marlowe، أو استعـادة أوراق بوزويـل Boswell. أمـا بـالنسبـة لـلآداب الأخـرى ففـرص الإكتشافات الجديدة ستكون أعظم، وخاصة التي لم يدون منها إلا القليل.

في مجال الأدب المنطوق يكون لجمع المادة مشاكله الخاصة، كالعثور على مغن أو راوية كفء، واللباقة أو المهارة لأغـرائه بـالغناء أو الأنشـاد، وطريقة تسجيل إنشاده، إما بآلة التسجيل أو بتدوين الرموز الصوتية، ومشاكل أخرى كثيرة. كما يمر المرء بمشاكـل علمية صـرفة للحصـول على المواد المخطوطة، كمعرفة ورثة الكاتب بصفة شخصية، ونفوذ المرء الإجتمـاعي وحدوده المالية، وغالباً أيضاً يتـطلب نوعـاً من المهارة الإستخبـارية. وقـد يتطلب البحث عن المخطوطات معرفة من نوع خاص، كما ظهر في حالة لزلي هوتسون Leslie Hotson الذي كان عليه أن يلم بالكثير حول الإجراءات القانونية في عصر إليزابيث حتى يتلمس طريقه خلال أكوام الوثائق في دار

المحفوظات العامة. ولما كان أغلب الدارسين يجدون مصادر مادتهم في المكتبات، أصبح الإلمام بأهم المَكتبات، ومعرفة فهارسها بالإضافة إلى المراجع الأخرى، من التجهيزات الهامة ـ دون شك وبصور مختلفة ـ لكل دارسي الأدب.

وإذا كان لنا أن نترك لأمناء المكتبات والمفهرسين تلك التفاصيل الدقيقة الخاصة بإعداد الكتالوجات والوصف البيلوجرافي للكتب، فإن الحقائق الببلوجرافية قد تكون أحياناً ذات، قيمة تمس الدراسة الأدبية. فإن عدد طبعات الكتاب وحجمه تلقي الضوء على مدى نجاحه وانتشاره، وكذلك مقارنة الطبعات المختلفة يساعد على تتبع مراحل مراجعة الكاتب لكتابه، وهذا يلقي الضوء على المشاكل المتعلقة بمنشأ العمل الفني وتطوره. إن ببلوجرافيا معدة بمهارة مثل «ببلوجرافيا كمبردج للأدب الإنجليزي C B E L ترسم مجالات فسيحة للبحث، وبيليوجرافية المسرح الإنجليزي لجريج Greg's Bibliography of English Drama، أو ببليوجرافية سبنسر لجونسونJohnson's Spenser Bibliography، أو ببلوجرافية درايدن لماكدونالد Macdonald's Dryden Bibliography، أو ببلوجرافية بوب لجريفث Griffith's Pope. هذه الببلوجرافيات قد تتطلب استقصاء لممارسات دور الطباعة، وخواتم المياه، وأشكال وحروف الطبع، وطرق صفافي الحروف، والتجليد. وقد يحتاج الأمر إلى معرفة بعلم المكتبات، وإلمام شامل بتاريخ إنتاج الكتب وذلك للبت في مشاكل هامة تخص تاريخ الأدب، من حيث تحديد التواريخ، وترتيب الطبعات. ولهذا ينبغي التفرقة بين الببلوجرافيا «الوصفية» التي تتخذ كل فنون المطابقة Collating، وفحص التركيب الفعلي للكتاب، وبين الببلوجرافيا «الإحصائية» التي تحوي ثبتاً بأسماء الكتب مع بيانات وصفية كافية للإستدلال فحسب.

تبدأ عملية تحقيق النص بعد الإنتهاء من الخطوات الأولية الخاصة بجمع المادة وتبويبها. والتحقيق غالباً ما يكون سلسلة غاية في التركيب من الجهود التي تشمل التفسير والبحث التاريخي معاً. وهناك من الطبعات

المحققة ما تتضمن نقداً هاماً في مقدمتها وحواشيها. بل إن طبعة محققة قد تكون تركيباً من كل أنواع الدراسة الأدبية تقريباً. وثمت طبعات محققة لعبت دوراً هاماً في تاريخ الدراسات الأدبية، ربما أمكن استخدامها كمستودع للمعلومات، كمدخل لمعرفة كل ما يتعلق بالكاتب، ولنضرب لذلك مثلاً حديثاً من تحقيق ف، ن، روبنسون F. N. Robinson لـنص تشوسر Chaucer. ولكن إذا أخذنا التحقيق بمعناه الأساسي على أنه التوصل إلى النص الأصلي للعمل الفني، فإن التحقيق إذن سيكون له مشاكله الخاصة. منها أن الدراسة النقدية للنص Textual Criticism هو منهج بالغ التقدم وله تاريخ طويل وخاصة فيما يتعلق بالدراسات الكلاسيكية ودراسة الكتاب المقدس.

وينبغي أن يفرق المرء بوضوح بين المشاكل التي تظهر عن تحقيق مخطوطة من الأدب القديم أو من أدب العصور الوسطى وبين المطبوعات. فدراسة المواد المخطوطة تتطلب أولاً معرفة بعلم البليوجرافيا Paleography (فك رموز الكتابة القديمة)، وهي دراسة أدت إلى تكوين قواعد دقيقة لتحديد تواريخ المخطوطات، وإلى وضع أسس لفك الرموز المختصرة. وقد بذلت جهود كثيرة لتتبع كيفية وصول المخطوطات إلى أديرة معينة في زمن معين. وهنا قد تثار أسئلة معقدة حول حقيقة الصلة بين هذه المخطوطات. ينبغي أن يقود البحث إلى تصنيف ما يمكن توضيحه بيانياً بترتيب جذري لتسلسل هذه العلاقات. وفي السنوات الأخيرة وضع دوم هنري كونتين Dom Henri Quentin وو. و جريج W. W. Grege خططاً مركبة زعموا أنها ترقى لليقين العلمي، بينما ذهب دارسون آخرون مثل بديه Bedier وشبرد Shepard إلى أنه ليس هناك منهج موضوعي محض لترتيب هذه التصنيفات. وقد لا يكون هنا المكان الملائم للحكم في هذه المسألة، إلا أننا نميل إلى الرأي الأخير. ونحن ننتهي إلى أنه في معظم الحالات يستحسن تحقيق المخطوطة التي هي أقرب زمناً إلى الكاتب دون محاولة تشكيل مخطوطة افتراضية «أصلية» ومن الطبيعي أن يعتمد تحقيق المخطوطة على نتائج المطابقة Collation. كما إن اختيار المخطوطة سيتم بناء على دراسة كافة المخطوطات. إن خبراتنا بوجود

ستين مخطوطة باقية لقصيدة بيرس بلاومان Piers Plowman من العصر الوسيط، ووجود ثلاث وثمانين مخطوطة باقية لحكايات كانتربري Canterbury Tales من أعمال تشوسر Chaucer - تؤدي في رأينا إلى نتائج تتعارض مع افتراض وجود مخطوطة نموذجية مماثلة للطبعة المحققة المعتمدة للعمل الفني الحديث.

ينبغي أن نفرق بين عملية ترتيب المخطوطات (أي بناء شجرة أو سلسلة متتابعة منها) وبين نقد النص الفعلي، وتقويمه الذي سيكون مبنياً بطبيعة الحال على هذه التصنيفات، وإن أخذ أيضاً في الإعتبار وجهات نظر وأسس ليست مستمدة من دراسة مجموع المخطوطات. فالتقويم قد يتخذ مبدأ «الأصالة» بمعنى الرجوع بكلمة معينة أو فقرة إلى أقدم وأحسن المخطوطات، ومن ثم أوثقها، ولكنه سيأخذ باعتبارات محددة «للصواب»: مثل المقاييس اللغوية، والمقاييس التاريخية، وأخيراً المقاييس النفسية التي لا يمكن تجاوزها. وإلا فلن يمكننا استئصال الأخطاء «الآلية» والقراءات الخاطئة، وهفوات الكتابة، والربط المغلوط، أو حتى تغييرات النساخين المتعمدة. وبعد كل هذا فإن الكثير سيترك لحدس الناقد، ولذوقه ولإحساسه اللغوي. والمحققون المحدثون تزايد عزوفهم عن الأخذ بهذا الحدس، وهم في رأينا محقون، ولكن ثمت مغالاة في رد الفعل نحو الأخذ بالنص الموثق، وذلك حين يخرج المحققون كل الرموز المختصرة، وأخطاء النساخ، وكل مآخذ علامات الترقيم الأصلية. قد يكون هذا هاماً للمحققين الآخرين، وربما أحياناً لعلماء اللغة، ولكنه يمثل عقبة يمكن تجنبها بالنسبة لدارس الأدب. نحن لا نطالب بنصوص حديثة الصياغة، بل نطالب بنصوص مقروءة تغني عن الحدس والتعديل، وتعين المحقق بشكل معقول، إذ تقلل من اهتمامه بتقاليد النساخ وعاداتهم.

أما مشاكل تحقيق المواد المطبوعة فهي عادة أبسط من تلك التي تتعلق بتحقيق المخطوطات، وإن كانت هذه المشاكل متشابهة بصفة عامة. ولكن هناك فارقاً لم يكن دائماً مفهوماً من قبل. إذ أنه فيما يتعلق بكل المخطوطات

الكلاسيكية القديمة تقريباً، نعثر على وثائق ترجع إلى عصور وأمكنة مختلفة، تفصلها قرون عن الأصل، ومن ثم فلنا حرية استخدام معظم هذه المخطوطات، إذ يفترض أن كلاً منها مأخوذ من مصدر قديم وثيق، أما فيما يتعلق بالكتب المطبوعة، فإنه عادة ما تكون هناك طبعة واحدة أو طبعتان معتمدتان. وينبغي اختيار طبعة أساسية هي عادة الطبعة الأولى، أو آخر طبعة نقحها الكاتب نفسه. وفي بعض الأحيان يكون من الضروري عند إصدار طبعة نقدية للكتاب أن تطبع كل القراءات المختلفة، كما حدث في حالة كتاب أوراق الحشائش، Leaves of Grass لويتمان Whitman الذي أجريت عليه إضافات وتعديلات متتابعة، أو في حالة قصيدة بوب Pope المسماة Dunciad والتي توجد في نصين مختلفين تماماً. والمحققون المحدثون ـ على وجه العموم ـ لا يقبلون على إخراج نص كامل ملفق من مصادر متعددة، وإن كان ينبغي أن ندرك أن كل طبعات هملت Hamlet تقريباً مولدة من مصدرين هما الـ Second Quarto والـ Folio. وقد نصل فيما يتعلق بـالمسرحيات الأليزابيثية إلى أنه قد لا يكون هناك أحياناً نص نهائي يمكن إعادة تكوينه. كذلك في الشعر المنشد (مثل المواويل) لا يجري البحث عن أصل منفرد، وإن ظل محققو المواويل زمناً قبل أن يتوقفوا عن البحث عن ذلك الأصل. فكثيراً ما خالط برسي Percy وسكوت Scott بين القراءات المختلفة للنص. (بل إنهما أعادا كتابتها)، بينما اختار المحققون العلميون الأول مثل ماثرول Motherwell قراءة واحدة باعتبارها الأفضل والأصل. وأخيراً قرر تشايلد Child أن يطبع كل القراءات..

تمثل المسرحيات الأليزابيثية بشكل ما مشاكل نصية فريدة: فالفساد الذي شاب نصوصها أكبر بكثير مما شاب معظم الكتب المعاصرة، ويرجع هذا إلى أن المسرحيات لم تكن تحظى باهتمام يذكر في مراجعة البروفات عند الطباعة. كما يرجع أيضاً إلى أن الأصول الخطية التي كانت تطبع منها المسرحيات، كانت عادة هي مسودات المؤلف أو المؤلفين، أو نسخة الملقن عليها المراجعات والتأشيرات الخاصة بالإخراج على خشبة المسرح. كان

هناك بالإضافة نوع خاص من المطبوعات المسماة «كوارتو Quartos»، بعضها سيء أخذت فيما يبدو مما تسترجعه الذاكرة أو مما بيد الممثلين من أدوار مجتزأة، أو ربما من نص بدائي مختزل. وقد وجه اهتمام كبير في الأعوام الأخيرة لهذه المشاكل، وصنفت «كوارتو Quartos» شكسبير وفق اكتشافات بولارد Pollard وجريج Greg. فقد أوضح بولارد من واقع معلومات «طباعية» صرفة مثل أختام المياه، وشكل حروف الطباعة، أن بعض «الكوارتو» الخاصة بمسرحيات شكسبير قد أسندت لتاريخ سابق عن قصد رغم أنها طبعت في عام ١٦١٩، وذلك تمهيداً لصدور ديوان «أعمال كاملة» وهو أمر لم يتحقق.

لقد كان للدراسة المتمعنة للخط الأليزابيثي ـ التي بنيت جزئياً على افتراض أن صفحتين من المخطوط للمسرحية المسماة «سير توماس مور Sir Thomas More» كتبتا بيد شكسبير نفسه ـ أهميتها بالنسبة لنقد النصوص، فيسرت تصنيف أخطاء صفاف الحروف الأليزابيثي المحتملة، بينما أوضحت دراسة ممارسات دور الطباعة الأخطاء المحتملة أو الممكنة ولكن الهامش الواسع الذي ظل متروكاً لمحقق النص كي يقوم بالتصحيحات، يدل على أنه لم يمكن اكتشاف منهج موضوعي لنقد النص وتصحيحه. ومن المؤكد أن كثيراً من التصحيحات التي أدخلها دوفر ويلسون Dover Wilson في طبعة كمبريدج لأعمال شكسبير بها شطط وتخمين لم يكن له ضرورة، وشأن ويلسون في هذا شأن كثير من محققي نصوص شكسبير في القرن الثامن عشر. ومن الطريف أن براعة تيوبالد Theobald في التخمين قد أيدتها دراسة الخط الأليزابيثي والهجاء، وذلك عندما غير الجملة الهراء في وصف مسز كويكلي Mrs Quickly لموت فولستاف Falstaff من «Table of green fields» إلى «a babbled of green fields» حيث أن كلمة «babbled» يمكن أن تؤخذ خطأ على أنها «table».

إن الحجج الراجحة القائلة بأن الكوارتوز Quartos (باستثناء البعض السيء منها) استمدت إما من مخطوطات الكاتب نفسه أو من نسخة الملقن ـ أعادت الإعتبار إلى الطبعات الأولى، وغضت بعض الشيء من التبجيل الذي

أحيط به الـ Folio منذ أيام الدكتور جونسون Dr. Johnson. وقد حاول دارسي النصوص الأنجليز الذين سموا أنفسهم خطأ «ببلوجرافيين» (ماكرو Mckerrow جـريج Greg، بـولارد Pollard، دوفر ويلسـون Dover Wilson وغيرهم) أن يتأكدوا - في كل حالة على حدة - أي مخطوطة رجع لها كل كوارتو Quarto - واستخدموا هذه النظريات التي أمكن التوصل إليها جزئياً من خلال البحث الببليوجرافي البحت، في بناء فروض معقدة عن مسرحيات شكسبير تتعلق بمنشئها ومراجعتها، والتعديلات التي أدخلت عليها، وتعـاون شكسبير مـع الآخرين في كتابتها... إلخ، وكان اهتمامهم بنقد النص جزئيـاً فحسب، وخاصة دراسات دوفر ويلسون التي هي أولى بأن تنتمي إلى «النقد الأعلى».

ويفرط ويلسون في تقدير منهجه إذ يقول «إننا نستطيع أحياناً أن نزحف تحت جلد جامع الأحرف، ونسترق نظرات خاطفة إلى المخطوطة من خلال عينيه. إن باب ورشة شكسبير يبقى «مواربا"» لا شك أن الببلوجرافيين ألقوا بعض الضوء على إنشاء المسرحيات الأليزابيثية وألمحوا إلى، وربما أثبتـوا آثاراً كثيرة للمراجعة والتعديل. ولكن كثيراً من افتراضات دوفر ويلسون تبدو تـركيبات خيـالية مبنيـة على أدلة ضعيفـة، أو تعوزهـا الأدلة. مثـلاً أعطى دوفرويلسون تصوراً لمنشأ مسـرحية العـاصفة The Tempest، إنـه يزعـم أن المنظر الإفتتاحي الطويل يشيـر إلى وجود نص سـابق، ضم تاريخـاً مسبقاً للأحداث يسرد في شكل مسرحية غير متماسكة التركيب على طريقة مسرحية «قصة الشتاء The Winter's Tale». ولكن الإضطرابات والتناقضات في ترتيب الأبيات لا يمكن أن تقدم أي دليل ولو بعيد الإحتمال على هذه الخيالات التي لا طائل منها.

كان نقد النص عظيم النجاح فيما يختص بالمسرحيات الأليزابيثية، وإن لم يتوصل إلى نتائج محققة، ومع ذلك فالحاجة إليه قائمة بالنسبـة لكتب كثيرة يبدو أنها أفضل توثيقاً، فقد أفاد باسكال Pascal وجيتـة وجين أوستن Jane Austen وحتى ترولوب Trollope من الإهتمام الدقيق لمحققي النصوص المحدثين، وإن كانت بعض هذه الدراسات قد انحدرت حتى أصبحت مجرد

إحصاءات بالعادات المرعية لدور الطباعة، وشوارد جامعي الأحرف.

وينبغي للمرء حين يعد طبعة كتاب، أن يدخل في اعتباره الغرض الذي من أجله يعدها، وكذلك قراءها المتوقعين. إذ أن هناك مستوى معين لتحقيق النص إذا كان المقصود أن يقرأه محققون دارسون آخرون، يهدفون إلى مقارنة الإختلافات الدقيقة بين النصوص القائمة، وهناك مستوى آخر للقارىء العادي الذي لا يهتم إلا القليل بتباين الهجاء أو بالإختلافات البسيطة بين الطبعات المختلفة.

وهناك مشاكل أخرى يتعرض لها التحقيق عدا الحصول على النص الصحيح. ففي إعداد طبعة للأعمال الكاملة لكاتب ما تظهر مشاكل ضم النصوص أو استبعادها، وما يتعلق بالترتيب، والشرح، وما إلى ذلك، وهي أمور تختلف كثيراً من حالة إلى أخرى. وقد تكون أنفع طبعة للدارس هي الطبعة الكاملة المرتبة ترتيباً زمنياً، ولكن الوصول إلى هذه الطبعة المثالية صعب أو مستحيل. وقد يعتمد الترتيب الزمني على مجرد الحدس، كما قد يؤدي إلى تفتيت التجميع الفني للقصائد في الديوان. وسيعترض القارىء الأديب على خلط القيم بالتافه، إذا وضعنا نشيداً لكيتس Keats جنباً إلى جنب مع قصيدة ضاحكة يتضمنها خطاب معاصر. وقد نحاول أن نحتفظ بالترتيب الفني لديوان بودلير Baudelaire أزهار الشر Fleurs du mal، أو لكتاب كونراد فريناند ماير Conrad Ferdinand Meyer المسمى قصائد Gedichte ولكنا نتشكك في ضرورة الإحتفاظ بتصنيفات وردزورث Wordsworth المركبة. ومع هذا فإذا غيرنا ترتيب وردزورت للقصائد، وطبعناها بترتيب زمني، فسيكون علينا أن نواجه صعوبة اختيار النص الذي سيعاد طبعه. إذ ينبغي أن يكون هذا هو النص الأول لكل قصيدة، لأن صورة تطور ودزورت ستصبح خاطئة إذا طبعنا نصاً متأخراً مراجعاً ونسبناه لتاريخ سابق، وواضح مع هذا أن من غير الملائم تجاهل إرادة الشاعر كلية، وصرف النظر عن مراجعاته المتأخرة، التي أدت إلى تحسينات في كثير من الأحوال. ولهذا فقد قرر ارنست دي سيلنكورت Ernest de Selincourt

الإحتفاظ بالترتيب التقليدي في طبعته الجديدة لكامل أعمال وردزورث الشعرية. وكثير من طبعات الأعمال الكاملة ـ مثل ديوان شللي Shelley ـ تغفل الفارق الهام بين العمل الفني المكتمل وبين عمل لم يكتمل أو مشروع أعده الشاعر ثم تخلى عنه. وقد تأثرت السمعة الأدبية لكثير من الشعراء نتيجة الإكتمال الزائد لدواوينهم في كثير من الطبعات الجارية التي تضم البيت الشارد أو تجارب القريض جنباً إلى جنب مع العمل المكتمل.

ومسألة الشروح هي أيضاً أمر يحدده الغرض من الطبعة، ففي طبعة شكسبير الجامعة لكل القراءات يمكن لمجمل الشروح أن تتجاوز النص حجماً، إذ أن هذه الشروح تضم آراء كل من علق على فقرة ما من شكسبير، مما سيغني الدارس عن الخوض في مادة مطبوعة ضخمة. أما القارىء العادي فيحتاج لأقل من هذا عادة. سيحتاج إلى المعلومات الضرورية للفهم الكامل للنص. غير أنه من الطبيعي أن تتفاوت الآراء في تحديد ما هو ضروري: بعض المحققين ينقلون للقارىء أن الملكة إليزابيت كانت بروستانتنية، ومن كان دافيد جاريك David Garrick، وفي الوقت نفسه يغفلون كل الأمور الغامضة الحقيقية (هذه حالات فعلية). من الصعب أن نضع خطاً يحد من التزيد في الشرح، إلا إذا كان المحقق متأكداً من نوعية قرائه ـ من الغرض الذي تخدمه طبعته.

ينبغي التفرقة بين الشرح بمعناه الدقيق، أي تفسير النص لغوياً وتاريخياً وما أشبه ـ وبين التعليق العام الذي هو مجرد جمع لمواد تتعلق بالتاريخ الأدبي واللغوي (الإشارة إلى المصادر، والنظائر، وأعمال الكتاب الآخرين التي يحاكون فيها العمل الأدبي موضع البحث) ويشكل تعليقاً قد يكون له طبيعة جمالية، ويتضمن مقالات صغيرة حول فقرات معينة، ومن ثم يؤدي وظيفة «المختارات»، وقد لا يكون دائماً من السهل إجراء هذه التمييزات الدقيقة، إلا أن المزج بين نقد النص، والتاريخ الأدبي متمثلاً في شكل دراسة المصادر، والتفسير اللغوي والتاريخي أو التعليق الجمالي، في طبعات كثيرة أصبح تقليداً مريباً في الدراسة الأدبية، لا يبرره إلا يَسر

الحصول على مختلف المعلومات بين دفتي كتاب واحد.

وهناك مشاكل خاصة تظهر بالنسبة لتحقيق الرسائل. هل تطبع الرسائل بأكملها حتى لو كانت مجرد مذكرات عمل غير ذات بال؟ ولم تزد شهرة كتاب مثل ستيفسن Stevenson، ومريدث Meredith وأرنولد Arnold وسوينبرن Swinburne بطبع خطابات لهم لم يقصد أبداً أن تكون أعمالاً أدبية. وهل نطبع الردود على هذه الخطابات التي قد لا يفهم كثير من المراسلات دونها؟ وبهذا فستدخل مادة غريبة في أعمال الكاتب الفني. كل هذه أسئلة عملية لا يمكن الإجابة عليها إلا مع حسن التقدير، وعدم التناقض، والعمل الدائب، بل المهارة، والحظ في كثير من الأحيان.

وإلى جانب تحقيق النص ينبغي أن تجري أبحاث مبدئية حول المسائل الخاصة بالترتيب الزمني ، وأصالة العمل الفني من زيفه، وإسناده، والمراجعات التي مر بها. وفي كثير من الأحوال يكتفي في تحديد تاريخ الصدور بتاريخ الطبع المنوه عنه في صفحة العنوان، أو بالإعتماد على الشواهد المعاصرة لأول طبعة. ولكن مثل هذه المصادر الواضحة قد لا تتوفر أحياناً كثيرة، كما هو الحال بالنسبة لعديد من المسرحيات الأليزابيثية، أو لمخطوطات العصور الوسطى. فقد يجيء طبع المسرحية الأليزابيثية بعد زمن طويل من أول عرض لها، وقد تكون مخطوطة العصر الوسيط نسخة من نسخة أخرى كتبت بعد مئات السنين من تاريخ إنشاء النص. ومن هنا وجب تدعيم الشواهد الخارجية بشواهد من النص ذاته، كالإشارة إلى حوادث معاصرة، أو لمصادر أخرى يمكن تحقيق تاريخها. وهذا الشاهد الداخلي الذي يشير إلى حادث خارجي لن يثبت إلا التاريخ المبدئي الذي كتب بعده ذلك الجزء من الكتاب.

خذ مثلاً الشواهد الداخلية التي يمكن أن تشتق من دراسة الإحصائيات العروضية لمحاولة تحديد الترتيب الزمني لمسرحيات شكسبير. فهذه الإحصائية لن تحقق إلا ترتيباً زمنياً نسبياً يترك مجالاً عريضاً للأخطاء. فإذا

كان سليماً أن نفترض أن عدد القوافي في مسرحيات شكسبير يتناقص من «خاب سعي العشاق Love's Labour's Lost (التي تضم الكثير) إلى قصة الشتاء The Winter's Tale التي لا تضم أي قافية)، فإننا لا نستطيع أن نستنتج أن قصة الشتاء قد كتبت بعد «العاصفة The Tempest» (التي تضم قافيتين)، ولن يمكن إيجاد ارتباط ثابت منظم بين الترتيب الزمني والإحصاءات العروضية، نظراً لأن الأسس العروضية الأخرى كالمقطع الخفيف في نهاية البيت أو البيت المنساب لا تؤدي إلى نفس النتائج، وإذا فضلنا هذه الإحصاءات على غيرها من الشواهد، فإنه يمكن تفسيرها بطرق أخرى. فهناك مثلاً جيمس هيردس James Hurdis أحد نقاد القرن الثامن عشر الذي اعتقد أن شكسبير تقدم من الشعر غير المنتظم في «قصة الشتاء» إلى الشعر المنتظم في «كوميديا الأخطاء Comedy of Errors». ومع ذلك فإن المزج المعقول بين كل أنواع الشواهد هذه (الخارجية، الداخلية والخارجية، الداخلية) أدى إلى ترتيب زمني لمسرحيات شكسبير يعتبر بلا شك صحيحاً في مجمله. وقد استخدمت الوسائل الإحصائية وخاصة فيما يتعلق بترديد ألفاظ بعينها ـ لترتيب محاورات أفلاطون ترتيباً نسبياً من حيث الزمن، وقد قام بهذا لويس كامبل Lewis Campbell وبالأخص ونستي لوتسلاوسكي Wincenty Lutoslawski الذي سمي منهجه «مقياس الأسلوب Stylometry».

وإذا كنا بصدد مخطوطات غير مؤرخة، فستضاعف مشاكل تحديد الزمن بل قد لا يمكن حلها. فقد نضطر لدراسة تطور خط الكاتب، وإلى فك رموز أختام الخطابات، وفحص التقويم، وتتبع الكاتب بدقة في حله وترحاله، إذ أن كل هذا قد يعطينا مفتاحاً لتحديد التواريخ. وغالباً ما تكون مشاكل الترتيب الزمني بالغة الأهمية لمؤرخ الأدب، إذ دون حلها لا يمكن تتبع النمو الفني لشكسبير أوتشوسر Chaucer. وفي الحالتين يرجع تحديد التاريخ للجهود البحث الحديث. وقد أرسى مالونMalone وترويت Tyrwhitt الأسس في أواخر القرن الثامن عشر، ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف المناقشة في التفاصيل.

وقد تكون مسألة الأصالة والإسناد أكثر أهمية. ويحتاج حلها إلى أبحاث عريضة في الأسلوب والتاريخ. وإذا كنا على معرفة أكيدة بمن كتب معظم الأعمال الأدبية في العصر الحديث، فإن هناك جزء كبيراً من الأدب لم يعرف مؤلفه، أو كُتب بإسم مستعار، وقد نستطيع أن نكشف أسماء مؤلفي هذه الكتب، ولو أنها قد لا تكون مرتبطة بمعلومات عن حياة المؤلف، ومن ثم فستكون جدواها مثل جدوى الأسماء المستعارة، أو الجهل بشخصية المؤلف.

وبالنسبة لكثير من الكتاب تظهر مشكلة تحقيق نصوص أعمالهم (مع إستبعاد الأجزاء الدخيلة). فقد اكتشف الدارسون في القرن الثامن عشر أن قسماً كبيراً مما جاء في الأعمال المطبوعة لتشوسر Chaucer لا يمكن إسناده إليه (مثل «وصية كرسيد Testament of Creseid» «والزهرة وورقة الشجر The Flower and the Leaf»). وحتى اليوم لم تستقر نصوص شكسبير على الوجه الصحيح. فقد تذبذب البندول في عكس إتجاه ذلك الزمن يوم أن رجح أوجست ولهلم شلجل August Wilhelm Schlegel في ثقة غريبة أن كل الأعمال الدخيلة المنسوبة إلى شكسبير إنما هي من إنتاجه الأصيل. أما اليوم فإن ج.م. روبرتسون J.M. Robertson هو أظهر القائلين «بتفتت شكسبير «disintegration of Shakespeare وهي نظرية لا تترك لشكسبير إلا قلة من المناظر في أشهر رواياته. وطبقاً لهذه النظرية فإنه حتى روايتي. يوليوس قيصر Julius Caesar «وتاجر البندقية The Merchant of Venice» ليستا إلا شتاتاً من الفقرات التي كتبها مارلو Marlowe وجرين Greene وبيل Peele وكيد Kyd، وعدد آخر من كتاب المسرح في ذلك العصر. ويعتمد منهج روبرتسون إلى حد كبير على تتبع روابط لغوية بسيطة، وإستكشاف التناقضات. وهذا المنهج قسري وليس مضموناً بالمرة. إذ يبدو أنه مبني على إفتراض خاطىء، ويدور في حلقة مفرغة، فنحن نعلم ما كتبه شكسبير بالرجوع إلى أدلة معاصرة (أن تجيء هذه الأعمال ضمن الـ Folio، أو أن تندرج الأعمال تحت إسمه في سجل المؤلفين المسمى بـ stationer's

Register الـخ . .). ولكن روبرتسـون، بطريقـة قسرية تقوم على التقـديـر الجمالي، يختار بعض الفقـرات الورديـة فحسب على أنها لشكسبير، ولا ينسب إليه ماعدا ذلك مما ينزل في المستـوى عن هذه الفقـرات، أو مما يتشابه مع ما اتبعه كتاب المسرح المعاصرين. ولكن ليس هناك ما يمنع من أن شكسبير يمكن أن يكون قد كتب دون المستوى وفي غير عناية، أو اتخذ أساليب مختلفة يقلد فيها معاصريه. من نـاحية أخـرى إن الفرض القـديم القائل بأن كل كلمة جاءت في الـ Folio هي من قلم شكسبير ـ هو فرض لا يمكن قبوله بأكمله.

وليس في الإمكان أن نصل إلى نتيجـة محققة بـالنسبة لبعض هـذه النقط، إذ أن المسرحية الأليزابيثية كانت فناً جماعياً يزاول على أساس من التعاون الوثيق. وكثيراً ما صعب التمييز بين الكتاب على أساس الأسلوب، وربما لم يستطع كاتبان أن يميزا نصيبهما من المسرحية التي اشتركا فيها. وأحياناً ما يحمل التعاون بين الكتاب الباحث الأدبي أعباء تفوق الحد. حتى في حالة بومنت Beaumont وفلتشر Fletcher فلا نستطيع تحديد مدى إسهام كل منهما بشكل قطعي، رغم أن لدينا هنا ميزة الأعمال التي لا شك أنها من إنتاج فلتشر المنفرد، إذ أنها كتبت بعد وفاة بـومنت. أما مسـرحية «مـأساة المنتقم The Revenger's Tragedy» فهي خـاسرة تمـامـاً، فقـد نسبت هـذه المسرحية إلى وبستر Webster وتورنـور Tourneur، وميدلتـون Middleton، ومارستون Marston كل على انفراد، أو باشتراك أكثر من واحد في تأليفها.

وتظهر صعوبات مماثلة في محاولات التحقق من إسنـاد النصوص، وذلك إذا لم يكن ثمت أدلة خـارجية، مـع وجود تقليـد محدد، وأسلوب متجانس في الكتابة يسود العصر، مما يجعل الإستكشاف أمراً صعباً. وهناك كثيـر من الأمثلة فيما يتعلق بـأدب التروبـاردور Troubardours، أو بكتـاب المساجلات في القرن الثامن عشر، هذا إذا خلينا جانباً ما تضمنه الدوريات من الكتابات المغفلة التوقيع. (ومن يمكنه أن يخلـص أعمال ديفو Defoe من الدخيل عليها؟) ومع ذلك ففي كثير من الحالات يمكن التوصل إلى

بعض النجاح في هذا المجال. فقد يؤدي فحص مستندات دور النشر، أو مجموعات الدوريات المبوبة إلى كشف أدلة خارجية جديدة، وكذلك الدراسة الفاحصة لما قد يتوارد من روابط بين مقالات الكتاب الذين يكررون أنفسهم ويعيدون الإقتباس من كتاباتهم (مثل جولد سميث Oliver Goldsmith) ـ هذه الدراسة قد تؤدي إلى نتائج على درجة عالية من التأكد. وقد استخدم ج. أدني يول G. Udny Yule خبير الإحصاء ـ مناهج رياضية معقدة جداً لدراسة ألفاظ كتاب مثل توماس أكمپس Thomas a Kempis وذلك لإثبات التأليف الجماعي لعدد من المخطوطات. ويمكن للدراسة الأسلوبية ـ إذا توبعت في أناة ـ أن تصل إلى أدلة قد لا ترقى إلى اليقين الكامل، وإن جعلت التوصل إلى شخصية المؤلف أمراً كبير الإحتمال.

لعبت مسألة تزييف النصوص دوراً هاماً في تاريخ الأدب، وكانت باعثاً قوياً للتعمق في البحث. فقد أدى النقاش حول كتاب أوسيان Ossian إلى تنشيط دراسة الشعر الشعبي في أدب الغال (الأيرلندي القديم) Gallic كما أدى النقاش حول تشاترتون Chatterton إلى التعمق في دراسة أدب وتاريخ العصور الوسطى، كما أدت مزيفات أيرلند Ireland forgeries في مسرحيات شكسبير والوثائق المتعلقة به إلى مزيد من البحث حول شكسبير وتاريخ المسرح الأليزابيثي. وقد أدت مناقشة تشاترتون، وتوماس وارتون Thomas Warton، وتوماس ترويت Thomas Tyrwhitt وإدموند مالون Edwond Malone إلى الوصول إلى دلائل أدبية من شأنها أن تثبت أن قصائد رولي Rawley Poems ما هي إلا مزيفات حديثة. وبعد جيلين من ذلك أوضح و.و سكيت W.W Skeat الذي قام بدراسة منهجية لقواعد اللغة الإنجليزية في العصر الوسيط ـ إختراق هذه المزيفات لأبسط التقاليد اللغوية مما كان من شأنه أن يؤدي إلى كشف أسرع وأشمل لهذا التزييف.

وقد تمكن إدموند مالون من إجتثات مزيفات الأخوين أيرلند Irelands عن شكسبير، ومع ذلك فقد كان لهذه المزيفات من دافع عنها عن حسن ظن (مثل شالمرز Chalmers ـ وهو على قدر كبير من العلم) من قوم كان لهم

بعض الشأن في تاريخ دراسة شكسبير.

وقد دفع هذا الشك في التزييف الباحثين إلى تدعيم البراهين حول التاريخ التقليدي، وصحة الإسناد، ومن ثم تجاوزوا مجرد قبول ما هو متعارف عليه، إلى تقديم الحجة الصريحة: مثلاً، في حالة هروسويزا Hroswitha الراهبة الألمانية في القرن العاشر التي كان يظن أحياناً أن مسرحياتها إنما هي من تزييف كونراد سيلتز Conrad Celtes من كتاب عصر النهضة (القرن الخامس عشر) الألمان، أو حالة العمل الفني الروسي المسمى Slovo o polku Igoreve الذي ينسب عادة للقرن الثاني عشر، والذي قدمت الحجج حديثاً على أنه تزييف جاء في أواخر القرن الثامن عشر. وفي بوهيميا كانت مسألة تزييف مخطوطين نسبتا للقرون الوسطى هي Zelená hora و Královédvur موضوع أزمة سياسية حامية الوطيس في الثمانينات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠). وجاءت الشهرة الشعبية لرئيس تشيكسلوفاكيا، توماس مازاريك، جزئياً نتيجة لهذه المساجلات التي بدأت لغوية ثم إتسعت لتصبح مناظرة بين الصدق العلمي، وخداع النفس الرومانسي.

وقد تدخل في هذه المسائل المتعلقة بصحة الإسناد، والتأليف، مشاكل معقدة خاصة بالبراهين القانونية، كما يتطلب الأمر الرجوع إلى عدد من العلوم المتخصصة مثل فن الطباعة، والببليوجرافيا، واللغويات والتاريخ. وليس أشهر في قضايا التزييف الأخيرة ـ من إدانة ت.ج وايز T.J. Wise الذي زيف حوالي ستة وثمانين ملزمة ترجع للقرن التاسع عشر. وقد شملت أبحاث كارتر Carter وبولارد Pollard التفتيشية دراسة أختام المياه watermarks، ووسائل دور الطباعة مثل طرق التحبير، وإستخدام أنواع معينة من الورق، وأحجام حروف الطباعة وما شابه. (ومع هذا فإن الآثار الأدبية المباشرة لكثير من المسائل طفيفة: فإن تزييفات مستر وايز ـ الذي لم يختلق نصاً ـ إنما تهم أكثر جامع الكتب.)

وينبغي ألا ننسى أن إثبات تاريخ آخر لكتابة النص، لا يعني أن ننفض

أيدينا من عملية نقد النص. فقصائد تشاترتون ليست أسوأ ولا أحسن لكونها كتبت في القرن الثامن عشر، وهي نقطة طالما نسيها الناقمون على الناحية الأخلاقية، فحكموا بالإندثار على ذلك العمل الذي ثبت أنه من إنتاج قرن متأخر.

إن المشاكل التي عولجت في هذا الفصل هي في الواقع المشاكل الوحيدة التي تناقشها الكتب المتداولة في مناهج البحث مثل كتب موريز Morize ورادلر Rudler ـ وهي المناهج التي تقوم بالتدريب عليها معاهد الدراسات العليا الأمريكية. ومع ذلك، ومهما كانت أهميتها، فينبغي أن ندرك أن هذه الأنماط من الدراسة إنما تضع الأسس للتحليل الفعلي والتفسير. وكذلك الشرح المسبب للأدب فحسب. وتبرير هذه المناهج إنما يكون في الإستخدام الذي توظف نتائجها فيه.

الباب الثالث
المدخل الخارجي لدراسة الأدب

- مقدمة
- الفصل السابع : الأدب والسيرة
- الفصل الثامن : الأدب وعلم النفس
- الفصل التاسع : الأدب والمجتمع
- الفصل العاشر : الأدب والفكر
- الفصل الحادي عشر : الأدب والفنون الأخرى

مقدمة

تشغل المناهج المزدهرة والمنتشرة في دراسة الأدب نفسها بدراسة موطنه، وبيئته، ومسبباته الخارجية. وهذه المناهج الخارجية لا تقتصر على دراسة الماضي، بل أنها تنطبق أيضاً على دراسة الأدب المعاصر. ومن ثم فإن كلمة «تاريخية» ينبغي أن يحتفظ بها لوصف تلك الدراسة الأدبية التي تركز على تطور الأدب في الزمن، وبالتالي على مشكلة التاريخ. ورغم أن الدراسة «الخارجية» للأدب قد تقتصر على محاولة تفسير الأدب في ضوء إطاره الإجتماعي، وسوابقه، إلا أن هذه الدراسة في معظم الحالات تصبح تفسيراً «تعليلياً، على زعم أنها تفسر وجود الأدب، وتشرحه، ثم تنزل به إلى مصادره (أكذوبة المصادر «the fallacy of origins»). ولا يستطيع إنسان أن ينكر أن كثيراً من الضوء قد ألقي على الأدب عن طريق المعرفة الكاملة للظروف التي أنتج في خلالها، والقيمة الوصفية لهذه الدراسة أمر يبدو أنه لا منازع فيه. ومع ذلك فإنه من الواضح أن الدراسة التعليلية لا يمكن أن تحل مشاكل الوصف، والتحليل والتقويم بالنسبة لموضوع كالعمل الأدبي الفني. إن السبب والنتيجة هنا لا يطردان. أي أن العمل الفني ـ وهو النتيجة الملموسة لهذه المسببات الخارجية ـ دائماً لا يمكن التكهن به.

وقد يمكن القول أن التاريخ بأكمله، والعوامل البيئية كلها تشكل العمل الفني، ولكن المشاكل الفعلية تبدأ حين نقوم ونقارن ونعزل العوامل الفردية التي يفترض أنها تحدد العمل الفني. ويحاول معظم الدارسين استخلاص سلسلة محددة من الأفعال والمبتكرات الإنسانية، وينسبون إليها فقط التأثير الأساسي المكون للعمل الأدبي ـ وعلى هذا فهناك مجموعة تعتبر أن الأدب أساساً هو إنتاج خالق مفرد، وترتب على ذلك أن الأدب ينبغي دراسته أساساً من خلال السيرة

والتكوين النفسي للكاتب. وهناك فريق آخر بحث عن العوامل الأساسية التي تحدد الخلق الأدبي في حياة الإنسان العامة ـ في الظروف الاقتصادية، والإجتماعية والسياسية، يتصل بهذا فريق آخر يعلل الأدب على أساس ارتباطه بما أنتجه العقل البشري على مستوى الجماعة، مثل تاريخ الفكر واللاهوت، والفنون الأخرى. وأخيراً هناك مجموعة من الدارسين ترى الأدب على ضوء الروح المتغلغلة في العصر Zeitgeist، الجو العقلي والمناخ الفكري، قوة موحدة مشتقة غالباً من صفات الفنون الأخرى.

ويتباين دعاة هذه الدراسة الخارجية في الصرامة التي يطبقون بها مناهجهم الحتمية السببية، ومن ثم فيما يزعمون لهذه المناهج من نجاح. وعادة ما يكون دعاة التعليل الإجتماعي أشد إيماناً بالحتمية. ويمكن تفسير هذه الراديكالية بولائهم الفلسفي لوضعية القرن التاسع عشر وعلمه، ولكن ينبغي ألا ينسى المرء أن المتبنين المثاليين لمبدأ Geistesgeschichte روح التاريخ»، الذين يرتبطون فلسفياً بمذهب هيجل Hegel أو بأشكال أخرى من الفكر الروماني، هم أيضاً حتميون متناهون، بل إنهم قدريون على نحو ما.

وهناك عديد من الدارسين الذين يتبعون هذه المناهج ممن يحملونها أهدافاً أكثر تواضعاً. فهم سيحاولون إثبات درجة ما من الترابط بين العمل الفني وبين إطاره البيئي والأعمال الفنية الأخرى التي سبقته، وسيتراءى لهم أن هذه المعرفة ستؤدي إلى درجة من الاستفادة، وإن كان المغزى الدقيق لهذا الترابط سيفوتهم كلية. ويبدو أن هؤلاء الدارسين المتواضعين هم أكثر تعقلاً، إذ من المؤكد أن التفسير التعليلي منهج مبالغ في قيمته بالنسبة لدراسة الأدب، ومن المؤكد أيضاً أن هذا المنهج لا يحل المشاكل الخاصة بالتحليل والتقويم. ويفضل من المناهج العملية المختلفة، ذلك المنهج الذي يقوم على تفسير العمل الفني بمقتضى إطاره البيئي الكامل، حيث من الواضح استحالة النزول بالأدب عند تأثير مسبب واحد فحسب. ونحن ندرك ـ دون حاجة إلى تأكيد المفهومات الخاصة «لروح التاريخ Geistesgeschichte الألمانية ـ أن مثل هذا التفسير القائم على اندماج كل

العوامل يوضح النقد الهام الذي يوجه إلى المناهج الأخرى المتداولة. وما سيأتي هو محاولة لموازنة أهمية هذه العوامل المتباينة، ونقد مختلف المناهج من حيث إتصالها بدراسة يمكن آن توصف بأنها أدبية أساساً أو محورها العمل ذاته Ergocentric».

الفصل السابع
الأدب والسيرة

إن أوضح مسبب للعمل الفني هو خالقه، الكاتب، ومن ثم كان تفسير الأدب في ضوء شخصية الكاتب وحياته، أقدم أساليب الدراسة الأدبية وأكثرها رسوخاً.

ويمكن الحكم على السيرة بالنسبة للضوء الذي تلقيه على الإنتاج الفعلي للشعر، ومع ذلك فإننا نستطيع طبعاً أن ندافع عنها ونبررها كدارسة للرجل العبقري: لتطوره الأخلاقي، والعقلي، والعاطفي ـ وهي دراسة لها أهمية في ذاتها. وأخيراً يمكن أن نأخذ السيرة على أنها تتيح المواد للدراسة المنهجية لسيكولوجية الشاعر وعملية إنتاج الشعر.

يجب التمييز الدقيق بين هذه الإتجاهات الثلاثة. فالإتجاه الأول فقط ينطبق انطباقاً مباشراً على فكرتنا عن «الدراسة الأدبية» ـ وهو الإتجاه القائل بأن السيرة إنما تفسر الإنتاج الفعلي للشعر، وتلقي الضوء عليه. أما وجهة النظر الثانية، التي تدافع عن الأهمية الذاتية للسيرة، فهي تنقل مركز الإنتباه إلى الشخصية الإنسانية. والإتجاه الثالث يعتبر السيرة مادة لعلم حالي أو لعلم مستقبلي، وهو سيكولوجية الإبداع الفني.

والسيرة نوع أدبي قديم، فهي:

أولاً: من الناحية الزمنية والمنطقية ـ جزء من التاريخ. إذ السيرة لا تفرق من حيث المنهج بين رجل السياسة، والقائد، والمهندس، والمحامي، أو الرجل المغمور. وكان كولريدج Coleridge على حقٍ حين قال أن أية حياة ـ مهما تناهت في الضآلة ـ يمكن أن تثير الاهتمام إذا رويت في صدق. فالشاعر ـ من وجهة نظر

كاتب السيرة - ما هو إلا رجل آخر يعاد تركيب تطوره الأخلاقي والعقلي، وحياته الخارجية والعاطفية، ويمكن تقويمها بمقتضى مستويات عادة ما تكون مأخوذة من نظام أخلاقي أو سلوكي معين. وقد تبدو كتاباته كمجرد حقائق متعلقة بالنشر، كحوادث مثل التي تحدث في حياة أي رجل نشط. وإذا أخذت المسألة من هذه الناحية، فإن مشاكل كاتب السيرة هي ببساطة تلك التي تواجه المؤرخ. إذ عليه أن يستقرىء الوثائق، والخطابات، وأقوال شهود العين، والذكريات، وما ذكره الكاتب عن نفسه، وأن يفصل في المسائل الخاصة بصحة البيانات، وبمصداقية الشهود وما إلى ذلك. فهو إذ يتناول السيرة، يواجه مشاكل خاصة بالترتيب الزمني والإختيار، والتلطف أو الصراحة. والدراسات الواسعة التي تمت حول السيرة كنوع تتناول مثل هذه المسائل، وهي مسائل ليست على أية حال أدبية خالصة. وقد تنوه نبذة تاريخية عن سير الشعراء الإنجليز عن الأنواع المختلفة للسيرة، والمشاكل الرئيسية التي واجهها كتابها.

لقد كانت السيرة - في إنجلترا على الأقل - أقدم أشكال الدراسة الأدبية وأكثرها ثباتاً واستمراراً. فقد جمع ليلالند Leland وبال Bale كشوفاً تضم سير وكتب المؤلفين في القرن السادس عشر، وقد كانت مجموعة السير هي الشكل المألوف للتاريخ الأدبي الإنجليزي قبل كتاب جونسون Johnson «سير الشعراء Lives of the Poets بوقت طويل. واستمرت حتى كتاب مورلي Morley «رجال الأدب الإنجليز «English Men of Letters». وفي القرن السابع عشر كتب والتون Walton سيرتي الشاعرين دان John Donne وهربرت George Herbert معالجاً إياهما على أنهما قديسان أنجليكان. وفي القرن الثامن عشر استقرت أنماط متعددة من كتابة السيرة. ويعد كتاب بوزويل Boswell عن حياة جونسون Johnson أشهر ممثل للصورة الأدبية التي تحاول - عن حياة جونسون Johnson أشهر ممثل للصورة الأدبية التي تحاول - عن طريق جمع الأقاصيص والطرف - إعادة خلق شخصية عقلية وأخلاقية. وهناك نوع آخر من السيرة يتمثل في كتاب إدموند مالون Edmond Malone عن حياة درايدن Dryden ١٨٥٠ م، الذي يعتمد على العرض الدراسي والتثبت، وفحص الوثائق التي تفيد حقائق خارجية. ولم تبدأ إلا في

القرن التاسع عشر محاولة كتابة سيرة الكاتب في ضوء خلفيته الاجتماعية والأدبية. ومن الأمثلة الأولى على ذلك كتاب وليام جودوين William Godwin عن حياة تشوسر Chaucer (١٨٠٣) المليء بالحشو، وكتاب سكوت Scott عن درايدن Dryden (١٨٠٨) وهو يشتق حقائقه من كتاب مالون، وكذا كتاب ناثان دريك Nathan Drake عن شكسبير (١٨١٧). ووصل هذا النوع إلى ذروته في كتاب ماسون Masson «عن حياة ميلتون» Life of Milton (١٨٥٩ - ١٨٨٠)، وهو كتاب يضم كل التاريخ الاجتماعي والسياسي للعصر. ولكن كثيراً من كتب «السيرة والعصر Life and Times» في العصر الفيكتوري تتشابه في الغرض، وإن كانت لا تصل إلى كتاب ماسون من حيث الحجم والشطط.

ويظهر نمط آخر من السيرة. حين تبذل عن قصد محاولات تتبع التطور الأخلاقي للكاتب وتكامله. وكتاب دودن Dowden عـن حياة شكسبير Life of Shakeseae (١٨٧٥) هو إحدى المحاولات الأولى التي قد تصل إلى العشرين، ومنها أيضاً كتاب دودن نفسه عن شللي Shelley (١٨٨٦) وكتاب فرود Froude عن كارلايل Carlyle وهما مثلان أكثر نجاحاً. ومن السهل أن تتحول السيرة الأخلاقية إلى دراسة سيكولوجية أو تشخيصية أو تحليلية لشخصية الكاتب. وقد حدث هذا التحول حين أصبحت المستويات الأخلاقية في العصر الفيكتوري غير راقية، وحين اتجه الاهتمام إلى الطب النفسي (علم النفس العلاجي). ومنذ نجاح السير البارعة التي كتبها ليتون ستراتشي Lytton Strachey، كثيراً ما أجرى هذا «التحليل» بروح تهدف إلى إنزال الكتّاب الأول من المكانة الرفيعة التي استقرت لهم. ومع ذلك فإنه يمكن بالطبع إجراء السيرة في لهجة دفاع يُتعاطف فيها مع الكاتب، أو أن تكتب من وجهة موضوعية علمية بسيطة. ويعد كتاب كاربنتر Carpenter عن شللي Shelley، وسيرة بو Poe التي كتبها كراتشي Krutch وكتاب فان ويك بروكس Van Wyck Brooks المسمى (محنة مارك توين Ordeal of Mark Twain، تعد هذه الكتب أمثلة لاتجاه لا يمكن إنكار صدقه، رغم ما قد يساورنا من الشك نحو بعض الكتب المنفردة التي تغالي أحياناً كثيرة في تبسيط المركب.

ومهما يكن من شيء، فهناك سؤالان حول السيرة الأدبية لهما أهمية خاصة بالنسبة لموضوعنا. إلى أي حد يمكن تبرير استخدام كاتب السيرة لأعمال المؤلف كشواهد لتحقيق أغراضه؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار النتائج التي تتوصل إليها السيرة الأدبية ذات قيمة أو أهمية لتفهم الأعمال الأدبية ذاتها؟ وعادة ما يكون الجواب على هذين السؤالين بالإيجاب. فالكثرة الغالبة من كاتبي سيرة الشعراء يتخذون موقف الموافقة بالنسبة للسؤال الأول، حيث أن الشعراء يتيحون الكثير من الشواهد في أعمالهم التي يمكن أن تستغل في تأريخ حياتهم، وهي الشواهد التي قد تفتقد في حالة دراسة شخصيات تاريخية كثيرة قد تكون أكثر خطراً، ولكن هل هذا التفاؤل له ما يبرره؟.

ينبغي لنا أن نميز بين عصرين من عصور الإنسان، وبين حلين محتملين للمسألة. إذ أنه بالنسبة للأدب القديم ليس هناك وثائق خاصة يمكن أن يعتمد عليها مؤرخ السيرة. قد يكون لدينا فقط سلسلة من الوثائق العامة، وسجلات المواليد والزواج، والقضايا وما أشبه، ثم بعد ذلك الشواهد التي تستقي من أعمال الكاتب. وعلى سبيل المثال، يمكننا أن نتتبع بصعوبة تحركات شكسبير، وقد نعلم شيئاً عن أحواله المالية، ولكن ليس لدينا على الإطلاق أي شيء مما يتعلق بخطاباته، أو مذكراته، أو ذكريات خاصة عنه، إلا بعض الأحدوثات التي قد يتطرق الشك إلى صحتها. ولم يؤد المجهود الجبار الذي بذل في دراسة حياة شكسبير إلا إلى بضع نتائج ذات قيمة أدبية. وهي تدور حول الحقائق الخاصة بالترتيب الزمني لأعماله، وتوضيح وضع شكسبير الإجتماعي واتصالاته. ومن ثم توصل أولئك الذين حاولوا بناء سيرة شكسبير، وتطوره الأخلاقي والعاطفي إلى مجرد مجموعة من الحقائق التافهة، وذلك إذا اتخذوا الروح العلمية مثل مس سبرجون Spurgeon في دراستها للتصوير عند شكسبير، أما إذا استقرؤا المسرحيات والسونيتات بشكل غير مسئول، فإنهم ينتهون إلى سير رومانسية مثل جورج براندس George Brandes، أو فرانك هاريس Frank Harris. والغرض الذي بنيت عليه كل هذه المحاولات خاطىء في أساسه (وهو الغرض الذي بدأ ببضع إشارات Hazlitt وشلجل Schlegel ثم أخذه دودن Dowden في شيء من

الحرص). إن المرء لا يستطيع أن يبني استنتاجات صادقة حول حياة الكاتب من مجرد أقوال خيالية، وخاصة تلك التي تجيء على ألسنة الشخوص في المسرحيات، وللإنسان أن يشك جاداً حتى في الرأي التقليدي القائل بأن شكسبير مر بفترة يأس، وهي التي كتب فيها مآسيه وهزلياته المريرة، وانتهى إلى نوع من الصفاء والاستقرار النفسي في مسرحية «العاصفة» The Tempest. إذ ليس هناك ما يدل على أن الكاتب يكون سوداوي المزاج حين يكتب المآسي، أو أنه يكتب الهزليات حين يكون راضياً في الحياة. وليس هناك ببساطة أي برهان على آلام شكسبير. ولا يمكن أن تسند إليه مسئولية آراء تيمون Timon أو ماكبثMacbeth في الحياة، كما لا تسند إليه أيضاً آراء دول تيرشيت Doll Tearsheet أو إياجو Iago وليس هناك ما يدعو للإعتقاد بأن برسبرو Prospero يتحدث بإسم شكسبير: لا يمكن أن يسند للكتاب أفكار أبطالهم وأحاسيسهم وآراءهم وفضائلهم ورذائلهم. ولا ينطبق هذا على أبطال المسرحيات أو القصص فحسب، بل إنه ينطبق أيضاً على «أنا» التي تتحدث في القصيدة الغنائية. إذ ليست العلاقة بين حياة الكاتب الخاصة، وبين أعماله مجرد علاقة السبب بالنتيجة في بساطتها.

ومع ذلك فإن المدافعين عن أسلوب البيوجرافيا سيعترضون على هذه الآراء. سيقولون إن الظروف قد تغيرت منذ وقت شكسبير. وقد أصبحت الشواهد البيوجرافية كثيرة بالنسبة لكثير من الشعراء، إذ قد ازداد إحساس الشعراء بذاتيتهم، ورأوا أنهم سيخلدون إلى الأحقاب التالية (مثل ميلتون Milton، وبوب Pope وجوته Goethe ووردزورث Wordsworth وبايرون Byron)، ومن ثم فقد كتبوا عن أنفسهم كما اجتذبوا انتباه معاصريهم، الإتجاه البيوجرافي يبدو الآن أيسر، إذ يمكننا المطابقة بين حياة الشاعر وأعماله. والحقيقة أن هذا الإتجاه يشجع بل إنه يُطلب من جانب الشاعر وخاصة الرومانتيكي، الذي يكتب عن نفسه، وعن أحاسيسه الداخلية، وحتى كما فعل بايرون Byron - إنه «يحمل موكب قلبه الدامي» متنقلاً بين أوروبا. ولم يتحدث هؤلاء الشعراء عن أنفسهم في الخطابات الخاصة، أو المذكرات، أو السير الذاتية فحسب، بل أيضاً في أكثر أحاديثهم رسمية. وقصيدة وردروث Wordsworth «المقدمة The Prelude»

هي سيرة ذاتية باعترافه. ويبدو أنه من الصعب ألا نعطي هذه التصريحات قيمتها الشكلية ـ وهي تصريحات لا تختلف أحياناً في مضمونها، أو حتى في نبرتها عن مراسلاتهم الخاصة ـ وذلك دون أن نفسر الشعر على أنه الشاعر ـ ذلك الشاعر ـ كما جاء في كلمة جوته الشهيرة ـ الذي رأى شعره على أنه «مقتطفات من اعتراف عظيم».

ومن المحتم أن نفرق بين نوعين من الشعراء «الموضوعي» و«الذاتي». بين شعراء مثل كيتس Keats و ت. س إليوت، الذين يؤكدون «القدرة السلبية» للشاعر، وانفتاحه على العالم، وأمحاء شخصيته المحددة، والنوع الآخر من الشاعر الذي يهدف إلى استعراض شخصيته، ورسم صورة ذاتية، أو أن يعترف، يعبر عن نفسه.

وقد عرفنا النوع الأول فقط على مدى أحقاب طويلة من التاريخ، تلك الأعمال الأدبية التي يضعف فيها التعبير الشخصي، وإن كانت قيمتها الجمالية كبيرة. ومن الأمثلة الأدبية على ذلك الأقصوصة الإيطالية novelle ورومانسيات الفروسية، وسونيتات عصر النهضة، والمسرحيات الأليزابيثية، والقصة الطبيعية ومعظم الشعر الشعبي.

وحتى بالنسبة للشاعر الموضوعي، لا ينبغي بل إنه لا يمكن أن نغفل الفارق بين العبارة الشخصية التي يسرد فيها الكاتب شيئاً عن حياته، وبين استخدام نفس المادة في عمل فني. فالعمل الفني يمثل وحدة تقوم على أساس مختلف، ولها صلة بالواقع مختلفة عن صلة كتاب يضم الذكريات، أو اليوميات، أو الخطاب، وقلب المنهج البيوجرافي يؤدي إلى أن تصبح أشد الوثائق المتصلة بحياة الكاتب خصوصية هي محور الدراسة، وكثيراً ما انسحب هذا أيضاً على الوثائق العارضة، بينما تفسر القصائد الفعلية في ضوء الوثائق، وترتب وفق ميزان منفصل تماماً عن الميزان الذي يقدمه الحكم النقدي، وربما تناقض معه. ومن ثم فإن براندس Brandes يستهين بماكبث Macbeth على أنها غير ذات بال لأنها بعيدة الارتباط بما يعتبره هو شخصية شكسبير، وكذلك كنجزمل Kingsmill يعيب قصيدة أرنولد Arnold المسماة «سهراب ورستم Sohrab and Rustum».

وإذا ضم العمل الفني عناصر مؤكدة الصلة بحياة الكاتب الشخصية، فإن هذه العناصر تكون قد صبغت وتشكلت داخل العمل بحيث تفقد مغزاها الشخصي، وتصبح مجرد مادة إنسانية عامة، وتتكامل مع عناصر العمل الفني. وقد بين رامون فرنانديز Ramon Fernandes هذه الناحية بطريقة مقنعة في دراسة لستندال Stendhal. كما أوضح ج. و. مايز G. W. Meyer إلى أي حد تختلف قصيدة «المقدمة The Prelude التي اعتبر وردزورث Wordsworth أنها سيرته الذاتية ـ عن واقع حياة وردزردث في الفترة التي تغطيها القصيدة.

ومن الواضح خطأ المبدأ القائل بأن الفن ببساطة هو تعبير عن النفس، أو تدوين للأحاسيس والخبرات الشخصية. وحتى لو كانت هناك رابطة وثيقة بين العمل الفني وحياة الكاتب، فينبغي ألا يفهم من هذا أن العمل الفني ما هو إلا نسخة من الحياة. فالإتجاه البيوجرافي يتناسى أن العمل الفني ليس مجرد تجسيد للخبرة، بل إنه دائماً آخر عمل فني في سلسلة من الأعمال الفنية فهو إما مسرحية، أو قصة، أو قصيدة حُددت ـ على قدر ما يكون التحديد ـ بالتقاليد والعرف الأدبي. والواقع أن الإتجاه البيوجرافي يطمس الفهم السليم للعملية الأدبية، أي أنه يخل بنظام التقليد الأدبي ليحل محله دورة الحياة لفرد ما، كما إن الاتجاه البيوجرافي يتجاهل أيضاً بعض الحقائق السيكولوجية البسيطة. فقد يجسد العمل الفني «حلم» الكاتب أكثر مما يجسد حياته الواقعية، أو قد يكون «القناع» أو «الذات الضد anti - self» التي تختفي وراءها شخصيته الحقيقية، أو قد يكون صورة للحياة التي ينزع الكاتب بعيداً عنها. أضف إلى هذا، أنه لا ينبغي ألا ننسى أن الفنان في أداء فنه قد «يخبر» الحياة بطريقة مخالفة؛ إذ ترصد الخبرات الفعلية بهدف استخدامها في الأدب، وتأتي وقد سبق أن تشكلت جزئياً بالتقاليد والمعطيات الفنية.

ينبغي أن ننتهي إلى أن التفسير البيوجرافي، واستخدام كل عمل فني يحتاج إلى تمحيص دقيق وفحص في كل حالة، إذ أن العمل الفني ليس وثيقة لكتابة السيرة. وينبغي أن نتشكك في كتاب مس وايد Miss Wade عن «حياة تراهرن Life of Traherne الذي يأخذ كل جملة في شعره على أنها مطابقة حرفياً

لسيرته، وكذلك في الكتب الكثيرة حول حياة الأخوات برونتي Brontes التي تجتزىء فقرات بأكملها من قصصهن مثل جين إير Jane Eyre وفيليت Villette . فهناك كتاب فرجينيامور Virginia Moore المسمى «The Life and Eager Death of Emily Brontë» ، وقد وجدت الكاتبة أن إميلي لا بد أنها مارست عواطف هيثكلف Heatheliff الهوجاء، بينما هناك آخرون يرون أن الكتاب لا يمكن أن يكون من إنتاج امرأة، وأن باتريك Patrick أخا أميلي لا بد أن يكون الكاتب الحقيقي. وقد كان هذا هو نوع الجدل الذي قاد البعض ليقول أن شكسبير لا بد أنه زار إيطاليا، أو أنه كان محامياً، وجندياً، ومدرساً، ومزارعاً. وقد جاءت الين ترى Ellen Terry بالرد الساحق على هذا كله حين قالت إنه على نفس الأسس، لا بد أن شكسبير كان امرأة.

ولكن قد يقال إن هذه الأمثلة الدالة على التعالم الساذج لا تحل مشكلة شخصية الكاتب في الأدب. فنحن نقرأ دانتي Dante أو جوته Goethe أو تولستوي Tolstoy وندرك أن هناك شخصاً وراء هذه الأعمال. وليس من شك في أن هناك تشابهاً في السمات بين أعمال الكاتب الواحد. ومع ذلك فيمكن أن نسأل: أليس من المستحسن أن نفرق تماماً بين الشخصية الفعلية للكاتب وبين العمل الفني، الذي يمكن أن يوصف مجازاً فقط بأنه «شخصي»؟ إن هناك صفة «ميلتونية Miltonic» أو «كيتسية Keatsian في أعمال ميلتون Milton وكيتس Keats، ولكن هذه الصفة إنما تحدد على أساس الأعمال نفسها، ولا يمكن التحقق منها بناء على الشواهد البيوجرافية فحسب. فنحن ندرك ما هو «فرجيلي Virgilian» أو ما هو «شكسبيري» دون معرفة محددة حقيقية بسيرة هذين الشاعرين الكبيرين.

ومع ذلك فهناك روابط، وتواز، وتشابه غير مباشر، ومرايا عاكسة. فقد يكون عمل الشاعر قناعاً، تقليداً شخصياً، ولكنه كثيراً ما يكون تقليداً لخبراته الخاصة، لحياته الشخصية. فإذا أخذنا بهذه التمييزات فتصبح هناك جدوى من الدراسة البيوجرافية. فهي أولاً ذات قيمة وصفية، إذ تشرح كثيراً من الإشارات، بل حتى الكلمات في عمل المؤلف. كذلك يساعد الإطار البيوجرافي في دراسة

أوضح لمشاكل التطور في تاريخ الأدب ـ ألا وهو النمو، والنضج، والإضمحلال المحتمل لفن الكاتب. والسيرة تجمع المواد المتعلقة بمسائل التاريخ الأدبي الأخرى، مثل قراءات الشاعر، واختلاطه الشخصي برجال الأدب، وأسفاره، والبيئة والمدن التي رآها وعاش فيها: وكل هذه مسائل تلقي الضوء على تاريخ الأدب، أي على التقليد الأدبي الذي ينتمي إليه الشاعر، والمؤثرات التي شكلت فنه، والمواد التي أخذ عنها.

ومهما كانت أهمية السيرة في هده النواحي، فإنه مّن الخطر أن نسند إليها أهمية نقدية حقيقية. فما من شاهد بيوجرافي يمكن أن يغير أو يؤثر في تقديرنا النقدي. ومعيار الصدق Sincerity الذي يكثر إعلانه يصبح خاطئاً تماماً إذا كان يعني به الحكم على الأدب بمقتضى مطابقته لسيرة الكاتب، وتوافقه مع خبرة الكاتب أو إحساساته، كما تؤدي إليها الشواهد الخارجية. ولا يزيد أو ينقص من قيمة قصيدة بايرون Byron «وداعاً Fare thee well» أنها تشخص علاقة الشاعر الفعلية بزوجته، كما إنه ليس مما يؤسف له كما يعتقد بول إلمرمور Paul Elmer More أن المخطوطة لا تحمل أثراً للدموع التي تساقطت عليها (طبقاً لما جاء في «مذكرات Memoranda» لتوماس مور Thomas Moore).

فالقصيدة دائمة الوجود، أما الدموع ذرفت أو لم تذرف، أي العاطفة الشخصية ـ فقد ذهبت، ولا يمكن استحداثها مرة ثانية بل أنه لا ضرورة لذلك..

الفصل الثامن
الأدب وعلم النفس

قد نعني «بسيكولوجية الأدب» دراسة الكاتب كنمط أو كفرد، أو دراسة عملية الخلق، أو دراسة الأنماط والقوانين السيكولوجية داخل الأعمال الأدبية، أو ـ أخيراً ـ دراسة الآثار التي يتركها الأدب لدى قرائه (سيكولوجية المستمع). أما الحالة الأخيرة فستأتي دراستها تحت عنوان «الأدب والمجتمع». وسنتناول الحالات الثلاث الأولى كلاً في دورها. وربما كانت الحالة الثالثة فقط هي بالتحديد التي تنتمي إلى الدراسة الأدبية. أما الحالتان الأولى والثانية فهما تفريعات من سيكولوجية الفن. ورغم أنهما يفيدان أحياناً كمدخلين تربويين جذابين في دراسة الأدب، إلا أنه ينبغي أن نتحاشى أية محاولة لتقويم الأعمال الأدبية على أساس أصولها (أكذوبة الأصول The genetic fallacy).

كانت طبيعة العبقرية الأدبية دائماً محل تأمل، وكان ينظر إليها حتى منذ عهد الإغريق ـ على أنها ذات صلة «بالجنون» (الذي يفسر على أنه يتفاوت ما بين العصابية إلى المرض النفسي) فالشاعر بـه مسّ، فهو ليس على شاكلة الآخرين، إنه أقل منهم وأكبر في نفس الوقت، واللاوعي الذي يصدر عنه هو دون المعقول وفوقه معاً.

وهناك أيضاً فكرة قديمة ونابعة عن «موهبة» الشاعر على أنها تعويضية: فقد ذهبت ربة الشعر Muse بنظر ديمودوقوس Demodocos ولكن «منحته موهبة الغناء المحببة»(كما جاء في الأوديسا Odyssey) تايرسياس Tiresias الكفيف القدرة على التنبؤ. وبالطبع لا يرتبط العجز والموهبة معاً بهذه الصورة المباشرة دائماً. كما إن المرض أو التشوه قد يكون سيكولوجياً أو إجتماعياً بدلاً من كونه بدنياً.

فقد كان بوب Pope أحدب قزماً، وكان بايرون Byron مفلطح القدم، وكان بروست Proust مصاباً بالربو عصبياً من سلالة يهودية، وكان كيتس أقصر من الرجال الآخرين، بينما كان توماس وولف Thomas Wolfe أطول منهم بكثير. وصعوبة هذه النظرية إنما تقع في بساطتها. إذ يمكن أن يعزى أي نجاح بعد أن يتحقق إلى دافع تعويضي. لأن كل إنسان لديه من جوانب النقص ما يمكن أن يكون بمثابة الحوافز. ولا محل للثقة ـ يقينياً ـ في الرأي المنتشر القائل بأن العصابية ـ و «التعويض عنها» ـ تميز الفنانين من العلماء وغيرهم من «أصحاب التأمل». فالتمييز الواضح هو أن الكتاب غالباً ما يوثقون حالاتهم، فيحولون أمراضهم إلى مواد لموضوعاتهم.

والأسئلة الأساسية هي: إذا كان الكاتب عصابياً، فهل عُصابه يكوّن موضوعاته، أم يكوّن دوافعها فقط؟. وإذا كانت الإجابة بالإيجاب عن الشق الثاني من السؤال فإن الكاتب لا يختلف إذن عن المتأملين الآخرين. أما السؤال الثاني فهو: إذا كان الكاتب عصابياً neurotic في موضوعاته (وكافكا Kafka بالتأكيد كذلك) فكيف إذن تكون أعماله مفهومة لقرائه؟ لا بد أن يتجاوز عمل الكاتب مجرد تسجيل تاريخ حالة. إنه يعالج إما نمطاً كلياً (كما يفعل الكاتب الروسي دستويفسكي Dostoevsky في قصته «الأخوة كارامازوف Brothers Karamazov) أو يعالج نموذج «الشخصية العصابية» السائد في عصرنا

وفكرة فرويد Freud عن الكاتب ليست مستقرة تماماً. فهو ككثير من زملائه الأوروبيين، وبخاصة يونج Karl Jung ذو ثقافة عامة رفيعة، ولديه إحترام النمساوي المثقف لروائع الأدب، وللأدب الألماني الكلاسيكي. ثم إنه إكتشف أيضاً في الأدب كثيراً من البصائر النافذة سابقة له ومؤيدة لنظره ـ في قصة دستويفسكي « الأ رة كارامازوف The Brother Karamazov» وفي هاملت Hamlet وفي كتاب «ابن أخي رامو Nephew of Rameau» لديدروت Diderot وكذلك في جوته Goethe ولكنه تصور المؤلف أيضاً كعصابي عتيد عصم نفسه من الإنهيار بالعمل الخلاق، وبهذا أيضاً يكون قد منع نفسه من الشفاء الكامل. يقول فرويد «إن الفنان هو في الأصل رجل انصرف عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتقبل ضرورة

التجاوز عن إشباع الغريزة في حالتها الفطرية، وهو بالتالي يطلق العنان لرغباته الغزلية الطموحة في حياة وهمية. ولكنه يجد سبيلاً للعودة عن عالم الوهم هذا إلى الواقع، إذ أنه بما له من المواهب الخاصة يشكل أوهامه هذه كأنها نوع جديد من الحقيقة، ويضفي عليها الناس المبررات باعتبارها إنعكاسات قيمة للحياة الواقعة. ومن ثم فإنه ـ عن طريق معين ـ يصبح البطل، الملك الخالق، الأثير الذي كان يرغب أن يكونه، دون اللجوء إلى الطريق الملتف الذي يؤدي إلى خلق تغييرات حقيقية في العالم الخارجي» أي أن الشاعر ما هو إلا حالم يقظة يكتسب رضاء المجتمع. بدلاً من أن يغير من شخصيته، يمد في أوهامه وينشرها على الناس.

مثل هذا العرض يشمل الفيلسوف والعالم إلى جانب الفنان، ومن ثم فهو أسلوب وضعي ينزل بالنشاط الفكري إلى مجرد الملاحظة والتسمية بدلاً من السلوك. ولا يأخذ في الإعتبار التأثير غير المباشر أو الضمني للنشاط الفكري، «وللتغيرات التي تحدث في العالم الخارجي» التي يحدثها قراء القصة أو الفلسفة، كما يفوته إدراك أن الخلق ذاته هو نوع من العمل يتم في العالم الخارجي، وأنه بينما يكتفي حالم اليقظة بأن يحلم بكتابة أحلامه، فإن ذلك الذي يقوم بالكتابة فعلاً مشغول بفعل يتم في الخارج، ويعمل على التواؤم مع المجتمع.

وقد تراجع معظم الكتاب عن اعتناق مذهب فرويد، أو عن استكمال ما بدأه البعض منهم من معالجة مبنية على التحليل النفسي. لم يرغب معظمهم في «الشفاء» أو «التوافق» إما لظنهم أنهم سيتوقفون عن الكتابة إذا توافقوا، أو لإعتقادهم أن التوافق المقترح سيكون مع سَوِيّة أو بيئة إجتماعية رفضوها باعتبارها نفعية بورجوازية ولهذا فقد قال أودن أنه ينبغي أن يكون الفنانون عصابيين بالقدر الذي يحتملونه. واتفق كثيرون مع الفروديين المرتدين مثل هورلي، وفروم Fromm وكاردنرKardiner بأن مفاهيم فرويد للعصاب والسوية مأخوذ من المناخ الذي كان يسود فينا في مطلع القرن، وفي حاجة إلى تصويب في ضوء آراء ماركس والأنثروبولوجيين.

وتثير النظرية القائلة بأن الفن قائم على العصاب مسألة الخيال في علاقته بالعقيدة. هل الروائي نظير ليس فقط للصبي الواسع الخيال الذي «يروي الحكايات» ـ بمعنى أنه كان يعيد صياغة خبرته حتى تتفق مع لذته ورضاه ـ بل أيضاً للرجل الذي يعاني من الهلوسة، ويخلط بين عالم الحقيقة وعالم الوهم الذي يضم آماله ومخاوفه؟ بعض القصاص تحدثوا عن مشاهدتهم الواضحة لشخوص قصصهم والإستماع إليها، كما ذكروا أيضاً أن هؤلاء الشخوص أخذوا بزمام الأمر في القصة، منتهين بها إلى نهاية تختلف عما خطط له القصاص نفسه أول الأمر. وليس بين الأمثلة التي ضربها السيكولوجيون من يشير إلى الإتهام بالهلوسة. وقد يكون لدى بعض القصاصين القدرة ـ التي تشيع في الطفولة وتندر بعد ذلك ـ على خلق الصور التشكيلية eidetic imagery (وهي ليست صوراً تنبؤية أو صوراً من الذاكرة وإنما هي صور مرئية حسية في طبيعتها) وفي تقدير إريك جنيس Erich Jaensch أن هذه القدرة تدل على التكامل الخاص عند الفنان بين المدرك المرئي والمدرك الذهني. لقد احتفظ بخاصية قديمة من خواص الجنس البشري وعمل علي تنميتها. إنه يشعر بأفكاره، بل إنه يراها.

وهناك خاصية أخرى عادة تنتسب للأديب ـ وبخاصة الشاعر وهي السينثيا synaesthesia، ربط المدركات الحسية الواردة عن حسين أو أكثر، وغالباً بين السمع والبصر (السمع الملون: مثلاً: المزمار الأحمر) ومن الناحية الفسيولوجية يبدو أنها خاصية متخلفة عن جهاز حسي سابق غير مميز نوعاً ما، مثلها في ذلك مثل عمى الألوان الذي يخلط بين الأحمر والأخضر ولكن السنشيا synaesthesia تكتيك أدبي، صورة من صور الترجمة المجازية، أسلوب في التعبير عن إتجاه ميتافيزيقي جمالي نحو الحياة. وقد كان هذا التعبير وذلك الإتجاه ـ تاريخياً ـ مميزاً لعصر الباروك والعصر الرومانتيكي، وبالتالي لم يجد إقبالاً في العصور العقلانية التي كانت تفضل «الواضح والمحدد» على «الترادف» والتناظر، والتوحد (الإندماج). كان ت. س اليوت T. S. Eliot يدعو منذ كتاباته النقدية الأولى إلى نظرة شاملة للشاعر على أنه يستعيد ـ أو بالأخرى يستبقي دون أي تغيير ـ جذوره في جنسه البشري، وأنه يظل على صلة مفتوحة بطفولته هو

وبطفولة الجنس البشري أثناء سعيه قدماً نحول المستقبل. كتب عام ١٩١٨ يقول «إن الفنان أكثر بدائية ـ كما إنه أكثر مدنية من معاصريه». وفي عام ١٩٣٢ عاد إلى نفس الفكرة متحدثاً عن «الخيال السمعي»، وكذلك عن صور الشاعر المرئية، وبخاصة تلك الصور المتكررة التي قد يكون لها قيمة رمزية، وإن كنا لا نستطيع تحديد ما ترمز إليه، إذ أنها أصبحت تمثل أعماق الشعور التي لا يمكن لنا أن ننفذ خلالها. ويشير إليوت بالثناء إلى دراسات كاييه Cailliet وبيديه Bede حول العلاقة بين الحركة الرمزية والنفس البدائية ملخصاً ذلك بأن «العقلية ما قبل المنطقية تبقى في الإنسان المتمدن ولكن لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال الشاعر».

ليس من الصنعب أن نتبين في هذه تأثير كارل يونج Carl Jung وترديد المقولة بأن تحت «اللاشعور» الفردي ـ وهو مخلفات ماضينا المنبتة، وخاصة في غلومتنا وطفولتنا ـ يقع «اللاشعور الجماعي» ـ وهو الذاكرة المقطوعة لماضينا في الجنس البشري، بل حتى فيما قبل البشرية.

وكارل يونج له نظام أنماط سيكولوجية مركب يتضمن أن «المنبسط» extrovert «والمنطوي» introvert يضمان تحتهما أربعة أنماط مرتبة على أساس سيطرة أي من عنصر التفكير والشعور والإستبطان والحس، وهو لا يخضع كل الكتاب ـ كما قد يتوقع المرء ـ لتصنيف «المستبطن ـ المنطوي»، أو بشكل أعم في تصنيف «المنطوي». ويتحفظ خشية التبسيط بقوله أن بعض الكتاب يكشفون نمطهم من خلال عملهم الخلاق، بينما يكشف البعض الآخر النمط المضاد، أو المكمل.

ينبغي أن نقر بأن الإنسان الكاتب Homo Scriptor ليس نمطاً واحداً متفرداً. فإذا ابتدعنا مزيجاً رومانتيكياً من كولريدج Coleridge وشللي Shelley، وبودلير Baudelaire وبو Poe، فإنه ينبغي أن ندرك بالإضافة إلى هذا وجود راسين Racine وميلتون Milton وجوته Goethe أو جين أوستن Austen وأنتوني ترولوب Anthony Trollope. وقد نبدأ بالتفرقة بين الشعراء الغنائيين والرومانتيكيين، وبين شعراء

المسرح والملحمة، والمناظرين لهم جزئياً وهم كتاب القصة. وقد فصل كرتشمر Kretschmer وهو من الألمان المعنيين بالأنماط - بين الشعراء الذين هم(نحاف البيئة معرضون للفصامleptosomatic) والقصاصين (الذين هم ربعة القوام pyknic من ناحية البنية، ومكتئبون من حيث المزاج). ولا شك أن هناك إزدواجاً نمطياً يضم الشاعر «الذي به جنة» أي الشاعر التلقائي الذي به مس أو المتنبىء، كما يضم الشاعر «الصانع» وهو أولاً محترف مدرب ماهر مسئول. وهذا التمييز له جزئياً أصل تاريخي: فالشاعر ذو المس هو الشاعر البدائي حكيم القبيلة، ثم هو الشاعر الرومانتيكي، التعبيريّ، السرّيالي كما يقال. أما الشعراء المحترفون الذين دربوا في مدارس الشعراء المرتلين في أيرلندا وأيسلندا، وشعراء عصر النهضة والكلاسيكية الجديدة، فهم الشعراء «الصناع». وينبغي ألا يفهم أن هناك خطاً فاصلاً بين هذين النمطين من الشعراء، بل إنهما قطبان لمحور واحد. وفي حالة الكتاب العظام مثل ميلتون Milton وپو Poe، وجيمس James وإليوت Eliot وأيضاً شكسبير Shakespeare ودستويفسكي Dostoevsky ينبغي أن ندرك أن الكاتب صانع، وممسوس في آن معاً، يجمع بين رؤية مستلهمة للحياة وبين اهتمام واع ودقيق بالصورة التي تقدم بها هذه الرؤية.

ولعل أكثر أنواع الإستقطاب الحديثة هو ما قدمه نيتشه Nietzsche في كتابه «مولد التراجيديا The Birth of Tragedy» ١٨٧٢، بين أبولو Apollo وديونيسس Dionysus إلهي الفن عند الإغريق، وبين نوعي الفن وعملياته التي يمثلانها: فن النحت والموسيقى، والحالات النفسية من حلم ونشوة. وهذه ترادف تقريباً «الصانع» الكلاسيكي، و «الممسوس» الرومانتيكي (أو الشاعر البصير Poeta Vates).

ولا بد أن عالم النفس الفرنسي ريبو Ribot يدين لنيتشة بالأساس الذي بنى عليه تصنيفه للأدباء رغم أنه لا يفصح بذلك، فقد صنف الأدباء وفق النمطين الرئيسين للخيال أولهما «التشيكلي Plastic» يميز صاحب الرؤية الحادة الذي تدفعه أولاً ملاحظته للعالم الخارجي وإدراكه البصري له، والثاني «المنساب Diffluent» السمعي والرمزي، وهو الشاعر الرمزي أو كاتب الأقاصيص

الرومانسية (تييك Tieck و Hoffmann وپو Poe) الذي يبدأ من عواطفه ومشاعره، باسطاً إياها من خلال إيقاعاته وصور يوحدها روحه السائدة Stimmung.

ولا شك أن إليوت قد استمد من ريبو مقابلته بين خيال دانتي المرئي وخيال ميلتون السمعي.

ويمكن أن نقدم مثلاً آخر هو ل. روسو L. Rusu باحث روماني معاصر يميز بين ثلاث أنماط من الفنانين Type sympathique النمط العاطفي «التعاطف» (الذي يرى على أنه مرح، وتلقائي مثل الطير في أسلوب خلقه) والنمط الشيطاني الفوضوي Type demoniaque anarchique والنمط الشيطاني المتوازن Type démoniaque equilibré . والأمثلة ليست دائماً مواتية، وإن كان هناك إيحاء عام بالموضوع ونقيضه في «التعاطف» و «الفوضوي»، ثم هناك نمط ثالث أكبر منهما ويجمع بينهما حيث ينتهي الصراع مع الشيطان بالنصر وتحقيق التوازن بين النقيضين. ويضرب روسو مثلاً من جوته لهذا النمط من الفنان، ولكن ربما كان لنا أن نضيف إلى هذا النمط أسماء كل الفنانين العظام، دانتي، وشكسبير، وبلزاك، وديكنز، وتولستوي، ودستويفسكي.

لا بد «لعملية الخلق» أن تغطي السلسلة بأكملها منذ الأصول اللاشعورية للعمل الأدبي، حتى تلك المراجعات الأخيرة التي تعد بالنسبة لبعض الكتاب الجانب الإبداعي الأكبر من العملية كلها.

هناك تمييز لا بد أن يقام بين البناء العقلي للشاعر وبين إنشاء القصيدة، وبين الإنطباع الداخلي Impression، وبين التعبير الخارجي Expression . لم يظفر كروتش Croce بموافقة الكتاب والنقاد على رأيه باعتبار مردهما إلى الحس الجمالي فقط، بل إن س. س. لويس C. S. Lewis ذهب مذهباً مخالفاً ودافع عن رأيه دفاعاً مقنعاً. ولن تنجح أي محاولة لخلق إزدواجية بين الطرفين على أن أحدهما «التجربة Erlebnis» والآخر «الشعر Dichtung» وفق طريقة دلثي Dilthey. فالرسام يرى كرسام، والرسم هو توضيح وإكمال لرؤيته. والشاعر صانع قصائد، ومضمون قصائده هو حصيلة نظرته في الحياة. وبالنسبة للفنان - في أي وسيلة

تعبير ـ كل انطباع يتشكل وفق مقتضيات فنه، إذ هو لا يضمن إنتاجه الخبرة المبتسرة.

«الإلهام Inspiration» هو الإسم التقليدي الذي يطلق على عنصر اللاشعور في عملية الخلق، والإلهام في العصور الكلاسيكية ارتبط بربات الفنون Muses، بنات الذاكرة، وفي التفكير المسيحي ارتبط بالروح القدس. وعلى وجه التحديد، حالة الوحي أو الإلهام التي يعانيها الحكيم الساحر أو النبي أو الشاعر، تختلف عن حالته العادية. ففي المجتمعات البدائية، قد يستطيع الحكيم الساحر عن إرادة أن يضع نفسه في حالة اللاوعي، أو بغير إرادة يصيبه مس من روح الأسلاف، أو من روح طوطمية. وفي العصور الحديثة اتخذ الإلهام طابع الفجائية (كالتحول من دين إلى دين conversion) وطابع التنزه عن الذات: كأنما العمل الفني يكتب من خلال الشخص.

هل يمكن للإلهام أن يستحدث؟ من المؤكد أن هناك عادات مرتبطة بالخلق الفني، وكذلك مثيرات وطقوس تعاطي الكحول، والأفيون، وغيرها يخفف حدة العقل الواعي، ذلك «الرقيب» المغالي في النقد، ويحرر نشاط الوعي الباطن، وقد تقدم كولريدج Coleridge ودي كوينسي De Quincey بزعم أكبر وهو أن الأفيون أتاح لهما عالماً كاملاً من الخبرات للمعالجة الأدبية. ولكن التقارير الأكلينيكية الحديثة تدل على أن العنصر الخارق في أعمال مثل هؤلاء الشعراء مرده إلى شخصيتهم العصابية، وليس للتأثير المحدد للأفيون. وقد أثبتت إليزابيث شنايدر Elizabeth Schneider أن خيالات دي كوينس الأدبية الصادقة عن الأفيون والتي أثرت كثيراً على الكتابات اللاحقة، لا تختلف في الواقع كثيراً ـ إلا في التفاصيل ـ عن بعض ما دونه في مفكرته عام ١٨٠٣ قبل أن يتعاطى الأفيون.

كذا يتعلم الشعراء المرجمين Mantic في المجتمعات البدائية الوسائل التي يضعون بها أنفسهم في حالات تؤدي الى «المس»، وكما ينصح المتدينون في [illegible] ـ طبقاً لتعاليم أديانهم ـ أن يتخذوا أماكن ومواقيت محددة للصلاة،

وضراعات خاصة، كذلك يتعلم كتاب العالم الحديث أو يبدو لهم أنهم يتعلمون الطقوس التي بها يستجلبون «حالة الخلق». فقد كان شيللر Schiller يحتفظ بتفاح عطن في درج مكتبه، وكان بلزاك يكتب وهو مرتد لبس الكهنوت. وكثير من الكتاب يفكرون «أفقياً»، أو يكتبون وهم مستلقون على السرير - كتاب اختلفت مشاربهم مثل بروست Proust ومارك توين Mark Twain. البعض منهم يتطلب السكوت والوحدة، ويميل البعض الآخر إلى الكتابة في زحمة العائلة أو جلساء المقهى. وهناك أمثلة ملفتة للنظر من كتاب يعملون ليلاً وينامون نهاراً. ولعل هذا الإهتمام بالليل (وقت التأمل، والأحلام، واللاوعي) هو تقليد رومانتيكي رئيسي، ولكن لا بد أن نذكر أن هناك تقليداً رومانسياً منافساً، ذلك الذي اتخذه وردزورث، الذي يرفع من شأن الصباح الباكر (ونضارة الطفولة). وبعض الكتاب يقرون أنهم لا يستطيعون الكتابة إلا في بعض فصول السنة، مثل ميلتون Milton الذي كان يعتقد أن شريانه الشعري لم تجر به الحياة في تدفق إلا في الفترة من ذروة الخريف إلى بداية الربيع. وكان الدكتور جونسون - الذي رأى أن كل هذه نظريات ممجوجة - يعتقد أن المرء يستطيع أن يكتب في أي وقت إذا وطن نفسه على ذلك: وقد ذكر هو نفسه أنه كان يكتب تحت ضغط الحاجة المادية. ولكن يمكننا أن نفترض أن مثل هذه الطقوس المزاجية تشترك في أنها - بموجب التداعي أو حكم العادة - تسهل عملية الإنتاج المنتظم.

هل لطريقة التدوين أثر ملموس على الأسلوب الأدبي؟

هل يهم إذا كتب المرء مسودته الأولى بالمداد أو استخدم الآلة الكاتبة مباشرة؟

كان همنغواي يعتقد أن الآلة الكاتبة تجمد جمل الإنسان قبل أن تكون صالحة للطباعة، ومن ثم تجعل عملية المراجعة - وهي جزء أساسي من عملية الكتابة أمراً صعباً. ويعتقد آخرون أن الآلة الكاتبة مهدت الطريق للأسلوب المنساب أو الصحفي، ولم نجر بعد دراسة من واقع الحال في هذا الصدد. وأما عن الإملاء فقد مارسها بعض الكتاب ذوي المشارب المختلفة. فقد أملى ميلتون لبعض معاونيه أبياتاً من «الفردوس المفقود» سبق أن خطرت له وأطرف

من هذه حالات سكوت Scott، وجوته Goethe، في شيخوخته، وكذلك هنري جيمس الذي كان يفكر في البناء ككل مسبقاً، أما النسيج اللفظي فكان يمليهعفو الساعة. وفي حالة جيمس على الأقل يمكن أن نرى ارتباطاً سببياً بين الإملاء وبين الشكل النهائي الذي ـ في بلاغته الخاصة المركبة ـ له وقع شفوي بل تخاطبي.

أما عن عملية الخلق ذاتها، فلم يرد عنها تعميم مناسب يفيد النظرية الأدبية. فلدينا السير الفردية لكتاب بعينهم، ولكن هؤلاء كتاب ينتمون إلى عصور قريبة، وكتاب دأبوا على التفكير والكتابة بشكل تحليلي عن فنهم (من أمثال جوته، وشيللر، وفلوبير، وجيمس، وإليوت، وفاليري)، ثم لدينا التعليمات طويلة المدى التي يقدمها السيكولوجيون عن موضوعات مثل الأصالة، والإبتكار، والخيال، وصولاً إلى المعادل المشترك بين ما هو علمي وفلسفي، وبين الخلق الفني.

إن أي معالجة لعملية الخلق ستتناول بصفة رئيسية الأدوار النسبية التي يلعبها العقل الواعي واللاوعي. وقد يكون من السهل المقابلة بين العصور الأدبية، والتمييز بين العصر الرومانتيكي التعبيري الذي يمجد اللاوعي، وبين العصر الكلاسيكي الواقعي الذي يؤكد الذكاء، والمراجعة، والإتصال، ولكن من السهل المبالغة في أمر هذه المقابلة. فالنظريات النقدية للمدرستين الكلاسيكية والرومانتيكية تختلف من مدرسة إلى أخرى، إختلافاً أشد عنفاً من الممارسة الإبداعية لأفضل كتاب المدرستين.

ومن الطبيعي أن يميل الكتاب الذين يتناولون فنهم بالتعليق، إلى مناقشة تطبيقاتهم التقنية الواعية التي يزعمون لأنفسهم الفضل فيها، وليس إلى مناقشة «المعطيات»: الخبرة التي لا خيار لهم فيها، والتي هي مادتهم أو مرآتهم أو مخروطهم الزجاجي. ولأسباب واضحة يتحدث الفنانون الذين يصدرون عن وعي بذواتهم، عن فنهم وكأنه لا شخصي، وكأنما اختاروا موضوعاتهم إما لضرورة تحريرية، أو كمشكلة جمالية عفوية. ولعل أهم وثيقة في هذا الموضوع

هو ما كتبه بو Poe حول «فلسفة الأنشاء Philosophy of Composition» وفيها يحاول أن يوضح الإستراتيجية التي أتبعها، والأسس الجمالية التي بنى عليها قصة «الغراب The Raven». ففي دفاعه ضد الأتهام القائل بأن قصص الرعب التي كتبها كانت محاكاة لأعمال أدبية، كتب يقول أن الرعب الذي فيها ليس مستمداً من تقليد ألماني، وإنما مستمد من الروح، ولكنه لم يقرر أن روحه هو كانت مصدر هذه المشاعر، وإنما ذكر أنه كان كمهندس أدبي «Literary Engineer» ذي مهارة في معالجة أرواح الآخرين. فلدى بو Poe كان هناك فاصل كامل بين اللاوعي، الذي تصدر عنه الموضوعات المتسلطة: الهذيان، والعذاب، والموت، وبين الوعي الذي يضعها في الإطار الأدبي.

لو أننا وضعنا اختبارات لقياس الموهبة الأدبية، فلا بد أنها ستكون من نوعين، أولهما للشعراء، ويختص بالمفردات وتركيباتها، بالصورة والمجاز، (القافية، الجناس الصوتي والجناس الإستهلالي) والآخر للكتاب الحكائيين (من كتاب مسرح ورواية) ويختص بالتشخيص، والبناء الروائي.

إن الأديب متخصص في الربط (البراعة Wit) والفصل (الحكم Judgement) وفي (إعادة الربط Recombination) محدثاً كياناً جديداً من عناصر مرت بخبرته منفصلة). وهو يتخذ المفردات وسائل له. مثله كالطفل، فهو يجمع الكلمات كما يجمع الطفل العرائس والطوابع والحيوانات الأليفة. فالكلمة بالنسبة للشاعر ليست مجرد علامة Sign فاصل شفاف، ولكنها رمز Symbol له قيمته في ذاته، وأيضاً بوصفها ذات دلالة، بل إنها قد تكون «شيئاً» عزيزاً لمسمعها ومرآها. وهناك من القصاصين من يستخدم الكلمات كعلامات (سكوت Scott وكوبر Cooper ودرايزر Dreiser)، وفي هذه الحالة لا تخل ترجمة أعمالهم إلى لغات بمضمون الفكرة، ويظهر البناء الأسطوري لقصصهم. أما الشعراء فعادة ما يستخدمون الكلمات بأسلوب رمزي.

والتعبير التقليدي «تداعي الأفكار» تسمية غير دقيقة. إذ أنه إلى جانب ربط الكلمة بالكلمة (وهو الأمر الواضح لدي بعض الشعراء) فهناك الربط بين الأشياء

التي تشير إليها أفكارنا العقلية. وأهم أنماط هذا الربط هو التجاوز في الزمان والمكان، والتشابه أو التنافر. فكاتب القصة يعملَ أساساً من خلال الإرتباط الزماني المكاني، بينما يعمل الشاعر من خلال التشابه والتنافر (وهو ما يمكن معادلته بالمجاز)، ولكن، ـ خاصة فيما يتعلق بالأدب الحديث ـ لا ينبغي تأكيد هذا التضاد.

في كتابه «الطريق إلى كسانادو The Road to Xanadou» يعيد لوز Lowes في حذق المخبر اللبيب بناء عملية التداعي التي وفقاً لها تحرك كولريدج Coleridge الواسع والغريب الإطلاع من اقتباس إلى آخر، ومن إشارة إلى أخرى. أما من الجانب النظري، فقد كانت قناعته أقرب: فقد كفاه بضع ألفاظ مجازية صرفة لوصف عملية الخلق. فهو يتحدث عن «الذرات المعلقة» أو «بعبارة هنري جيمس» عن الصور والأفكار كأنها تتساقط زمناً في أعماق جب النشاط الذهني غير الواعي لتعود للظهور وقد عراها (في عبارة درجت عند الباحثين) «تحول عظيم Sea change (كأنما البحر قد أضفى عليها شكلاً جديداً). وحين تعاود قراءات كولريدج المشحونة الظهور، فإننا نصادف فيها أحياناً زخرفاً أو «فسيفساء» وأحياناً «معجزة» ويقر لوز Lowes رسمياً بأن الطاقة الخلاقة في ذروة قوتها واعية ولا واعية في آن معاً. تتحكم عن وعي في الصور المتجمعة في ذلك المستودع («جب» اللاشعور، والتي تمر بتحول لا شعوري)، ولكنه لا يكاد يلتفت إلى، أو يحاول تعريف ما هو هادف وبناء في عملية الخلق.

وفيما يتعلق بالكاتب الروائي، فإننا نفكر في خلقه للشخصيات و«اختراعه» للحكايات. منذ العصر الرومانسي أخذت كلا العمليتين ببساطة على أنهما «ابتكار» أو نسخ من أناس حقيقيين (وقد انسحب هذا أيضاً على قراءة الأدب القديم) أو سرقة أدبية.

ولكن حتى أكثر القصاصين ابتكاراً مثل ديكنز Dickens يتناولون أنماط الشخصيات، وأساليب الحكاية بشكل تقليدي إلى حد كبير، مستمد من الحصيلة الأدبية بما فيها من حرفة وقواعد. ويفترض أن خلق الشخوص

يمزج بدرجات متفاوتة بين الأنماط الأدبية الموروثة، والشخصيات المشاهدة، والذات. ويمكننا القول بأن الكاتب الواقعي بصفة رئيسية يلاحظ السلوك ويتغشى الشخصيات، أما الكاتب الرومانتيكي فإنه يضفي من ذاته على الشخصيات، ومع هذا فهناك شك في أن مجرد الملاحظة كافٍ لرسم شخوص مماثلة لشخصيات الحياة الحقيقية.

ويقول أحد السيكولوجيين أن فاوست Faust، ومفستفيليس Mephistopheles، وفرتر Werther وولهلهم ميستر Withelm Meister كلها أطروحات في شكل قصصي لبعض جوانب طبيعة جوته Goethe. وإن ذاتيات الكاتب الموجودة بالقوة، بما فيها تلك التي ترى على أنها شريرة، كلها شخوص محتملة الظهور في كتاباته. «وأن مزاج رجل ما هو شخصية رجل آخر». وشخصيات «دستويفسكي» الأخوة الأربعة كارامازوف Karamazov كلها جوانب من دستويفسكي. ومع هذا فليس لنا أن نفترض أن الكاتب يقتصر بالضرورة على المشاهدة فيما يتعلق ببطلاته. يقول فلوبير Flaubert «مدام بوفاري Modame Bovary هي أنا». فالذوات التي تدرك من الداخل على أنها محتملة، يمكن أن تكون «شخوصاً حية» ليست «مسطحة» بل «مستديرة». وأي شخوص نجح القصاص في رسمها لا بد أن تكون بضعة منه، لأنه لا يستطيع أن يمنحها الحياة من لا شيء إلا من ذاته.

ما نوع العلاقة بين هذه «الشخوص الحية» وبين ذات القصاص الفعلية؟ ربما بدا أنه كلما تعددت وانفصلت شخوصه، أصبحت «شخصيته الذاتية» أقل تحديداً، فشكسبير يختفي في مسرحياته، فلا يمكننا من خلالها أو من خلال ما يروي عنه أن نحصل على شخصية محددة متفردة، يمكن مقارنتها بشخصية بن جونسون قال كيتس Keats ذات مرة، أن شخصية الشاعر هو ألا يكون بلا ذات «إنها كل شيء ولا شيء... إنها تستشعر السعادة في تمثل شخصية مثل إياجو Iago كما تستبشعرها حين تتمثل شخصية مثل إيموجين Imigen. فالشاعر هو أشد الأشياء لا شاعرية في الوجود، لأنه بلا هوية، فهو دائماً يغشى ويملأ جسماً آخر».

كل هذه النظريات التي ناقشناها تتصل بسيكولوجية الكاتب. إن عمليات الخلق التي يقوم بها هي الهدف المشروع لأبحاث علماء النفس. ففي استطاعتهم تصنيف الشاعر طبقاً للأنماط الفسيولوجية والسيكولوجية، وأن يصفوا ، معاناته العقلية، بل قد يستطيعون استكشاف عقله الباطن. وقد يستعين عالم النفس بشواهد من وثائق لا تمت إلى الأدب، وقد يستعين بالأعمال الأدبية ذاتها وفي هذه الحالة الأخيرة يجب مضاهاتها بالشواهد التوثيقية الأخرى حتى يمكن تفسيرها بدقة.

هل يمكن أن يستخدم علم النفس بدوره، لتفسير وتقويم الأعمال الأدبية ذاتها؟ من الواضح أن علم النفس يمكن أن يلقي الضوء على عملية الخلق. وكما رأينا، كان هناك اهتمام بدراسة أساليب الإنشاء، وبعادات الكتاب في المراجعة والتحرير، وكانت هناك دراسة في نشأة وتكوين الأعمال الأدبية، المراحل الأولى والمسودات، والقراءات المستبعدة. ومع ذلك فإن القيمة النقدية لهذه المعلومات مبالغ فيها، وخاصة ما يتعلق منها بعادات الكتاب. إن دراسة المراجعات والتصحيحات، وما شابه لها جدوى أدبية أكبر، إذ أنه لو أحسن استخدامها، فقد تساعدنا على أن ننظر بعين نافذة إلى الفرج، والتناقضات والمنحنيات والتحريفات في العمل الأدبي. في تحليله لطريقة بروست Proust في كتابة قصصه الدائرية، يلقي فوييرا Feuillerat الضوء على المجلدات الأخيرة، بما يمكننا من تمييز عدة طبقات للمعنى في نصها ودراسة للقراءات المختلفة تمكننا من النفاذ إلى غرفة عمل الكاتب (ورشته).

ومع هذا فإننا إذا فحصنا المسودات، والأجزاء الملغاة، والمستبعدة والمستقطعة، فحصاً متئداً، فإننا سنقطع أنها في النهاية ليست ضرورية لفهم النص في شكله النهائي، أو في إصدار الحكم عليه. قيمتها مثل قيمة أي بديل آخر، وهي أنها توضح خصائص النص في شكله النهائي. ولكن نفس هذا الهدف يمكن تحقيقه إذا اصطنعنا نحن بدائل أخرى سواء خطرت أو لم تخطر في ذهن الكاتب. خذ أبيات كيتس Keats في قصيدته «نشيد إلى

الهزار Ode to a Nightingale.

هو ذاته (الصوت) ـ الذي طالما
انتشت به الطاقات السحرية المطلة على زبد
البحار الخطرة، الموحشة في أرض الجن.

قد نجني بعض الشيء إذا علمنا أن كيتس فكر في استخدام عبارة «البحار القاسية» و«الخالية من السفن»، ولكن هذه العبارات التي حفظت لنا بطريق الصدفة ـ لا تختلف كثيراً عن «الصعبة» أو «الفارغة» أو «القاحلة» أو «بلا بواخر»، أو أي صفة أخرى قد يبتدعها الناقد. لأن هذه الصفات لا تنتمي إلى العمل الفني، كما أن هذه المسائل المتعلقة بنشأة العمل لا تغني عن تحليل وتقييم العمل الفني القائم.

يتبقى الآن مسألة «علم النفس» في الأعمال الفنية ذاتها. فنحن نحكم على الشخوص في المسرحيات والقصص بأنها صحيحة «سيكولوجيا»، ونثني على المواقف ونتقبل حبكة السرد لذات الصفة. وأحياناً تتفق نظرية سيكولوجية يعتنقها الكاتب عن وعي أو يميل إليها، مع إحدى الشخصيات أو أحد المواقف، من ثم فقد قالت ليلي كامبل Lily Campbell عن هملت أنه يتفق مع «نمط الرجل الدموي الذي يعاني من الملانكوليا»، وهو نمط توصل إليه الآليزابثيون بنظرياتهم النفسية. وبنفس الأسلوب حاول أوسكار كامبل Oscar Campbell أن يثبت أن شخصية جاك Jacques في مسرحية «كما تحبها» لشكسبير «As you Like it» هي حالة «ملانكوليا غير طبيعية ناتجة عن ابتلاع البلغم»، كذلك يمكن أن يظهر والترشاندي Walter Shandy على أنه يعاني من مرض التداعي اللغوي الذي وصف في كتابات لوك Locke ويوصف جوليان سوريل Julien Sorel بطل ستندال Stendhal في إطار أفكار دستوت دي تراي Destutt de Tracy عن علم النفس، ومن الواضح أن أنواع الحب المختلفة قد صنفت طبقاً لكتاب ستندال نفسه «عن الحب De L'amour». وتحلل دوافع روديون راسكولنيكوف Rodion Raskolnikov ومشاعره بطريقة توحي بإلمام بشيء من علم النفس الأكلينيكي. ومن المؤكد أن لبروست

Proust نظرية سيكولوجية متكاملة عن الذاكرة، هامة بالنسبة لتركيب أعماله. وقد استخدمت نظريات فرويد في التحليل النفسي عن وعي بواسطة قصاص مثل كونراد أيكن Conrad Aiken أو والدوفرانك Waldo Frank.

وطبيعي أن نتساءل عما إذا كان الكاتب قد نجح في إدخال علم النفس في تكوين شخوصه وعلاقاتها. مجرد ذكر معرفته أو نظرياته لا يكفي، فهذه النظريات مثلها في ذلك مثل أي نوع آخر من المعلومات التي توجد في الأدب ـ كالمعلومات الملاحية، والفلكية، والتاريخية ـ ستصبح مجرد «مادة» أو «محتوى». وفي بعض الحالات يمكن أن تكون الإشارة إلى علم النفس المعاصر محل شك، أو يقلل من شأنها. وتبدو المحاولات لوضع شخصية هاملت أو جاك في إطار علم النفس الأليزابيثي خاطئة، لأن علم النفس الأليزابيثي متناقض ومشوش، وشخصية هاملت وجاك أكبر من أن تكون أي منهما نمطاً. ورغم أن راسكو لينكوف Raskolnikov وسورل Sorel يتسقان مع بعض النظريات السيكولوجية، فإن هذا الإتساق يجيء منتقصاً ومتقطعاً. إذ أن سوريل، أحياناً ما يسلك مسلكاً ميلودرامياً مفرطاً، كما أن جريمة راسكو لينكوف الأولى لم يكن لها الدافع الكافي. فمثل هذه الكتب ليست بالدرجة الأولى دراسات سيكولوجية، أو عرضاً لنظريات، ولكنها مسرحيات إما دراما أو ميلودراما، حيث تكون المواقف الملفتة ذات أهمية أكبر من الدوافع السيكولوجية الواقعية، ولو أننا فحصنا قصص «التيار الشعوري»، فسرعان ما نكتشف أنه ليس هناك استعادة «واقعية» للعمليات العقلية الفعلية للشخصية المقصودة، وأن «التيار الشعوري ما هو إلا حيلة أو وسيلة لمسرحة الفعل كي ندرك بشكل ملموس ماهية بنجي Benjy الأبله في قصة فوكنر Faulkner المسماة The Sound and the Fury، أو ماهية مسز بلوم Mrs. Bloom وليس ثمت ما يمكن أن نعده علمياً أو واقعياً في هذه الحيلة أو الوسيلة.

وحتى لو افترضنا أن الكاتب نجح في جعل شخصياته تسلك في «صدق سيكولوجي»، فلنا أن نتسائل عما إذا كان هذا «الصدق» يعد قيمة فنية. فكثير من الأعمال الفنية العظمى تخترق مناهج علم النفس سواء

المعاصر منها أو اللاحق لتلك الأعمال. فهي تتعامل مع المواقف البعيدة الإحتمال، والعناصر الخيالية. والصدق السيكولوجي، كالحاجة إلى الواقعية الاجتماعية، مستوى من مستويات المذهب الطبيعي يفتقر إلى عمومية التطبيق. وفي بعض الحالات تزيد النظرة السيكولوجية من القيمة الفنية، إذ في هذه الحالات تدعم قيماً فنية هامة، تلك المتعلقة بالتركيب والإتساق، ولكن هذه النظرية يمكن الوصول إليها بوسائل أخرى غير المعرفة النظرية بعلم النفس. وإذا أخذ علم النفس باعتباره نظرية واعية في العقل وكيفية عمله، فإنه بهذا المعنى لا يعتبر ضرورياً للفن، ولا يكون له في ذاته قيمة فنية.

وربما عاون علم النفس بعض الفنانين الواعين في إحكام إدراكهم للواقع، وفي شحذ قدرتهم على الملاحظة، أو في التوصل إلى صيغ لم تكتشف من قبل. ولكن علم النفس في ذاته، ليس إلا تمهيداً لعملية الخلق، وفي العمل الفني ذاته لا يكون الصدق السيكولوجي ذا قيمة فنية إلا إذا زاد من تراكبه واتساقه، أو باختصار ـ إذا كان فناً.

الفصل التاسع
الأدب والمجتمع

الأدب ناموس اجتماعي، يتخذ وسيلة له اللغة التي هي وليدة المجتمع. والأدوات الأدبية التقليدية مثل الرمزية والعروض هي بطبيعتها أدوات اجتماعية. إنها تقاليد ومستويات لم تكن لتنشأ إلا في إطار اجتماعي. بل أبعد من هذا. إن الأدب «يحاكي» الحياة، والحياة، ـ في معظمها ـ حقيقة إجتماعية، رغم أن عالم الطبيعة الخارجي، والعالم الداخلي الذاتي للفرد كانا أيضاً موضوعاً «للمحاكاة» الأدبية. فالشاعر نفسه عضو في المجتمع، له وضعه الإجتماعي الخاص، يكافئه المجتمع معترفاً بجهده، وهو يتوجه بشعره لجمهور من السامعين، ولو على سبيل الافتراض والواقع أن الأدب يرتبط عادة في نشأته بقوانين اجتماعية معينة، وربما لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نفرق بين الشعر وبين الطقوس، أو السحر، أو العمل أو اللهو.

وللأدب أيضاً وظيفة أو «استخدام إجتماعي، لا يمكن أن يكون فردياً خالصاً. وعلى هذا فمعظم المباحث التي تثيرها الدراسة الأدبية، هي في النهاية، ضمناً، مباحث اجتماعية: مباحث في السنن السائدة، والمواضعات، والعادات المطردة، والأجناس، والرموز والأساطير.

وعلى هذا يمكننا الأخذ بما قال به تومارز Tomars من أن «النواميس الجمالية لا تبنى على أسس من النواميس الإجتماعية، بل إنها ليست جزء من النواميس الاجتماعية، إنا هي نواميس اجتماعية من نمط معين مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنواميس الأخرى».

عادة يجيء البحث في «الأدب والمجتمع» محدوداً وسطحياً، وتطرح أسئلة حول علاقة الأدب بموقف اجتماعي معين، بنظام اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي. وتجري المحاولات لوصف وتحديد أثر المجتمع على الأدب، وكذلك تحديد وضع الأدب في المجتمع والحكم عليه. هذا الإتجاه السوسيولوجي لدراسة الأدب يجد تأييداً من بعض الذين يعتنقون فلسفة اجتماعية خاصة. فالنقاد الماركسيون لا يقصرون البحث على هذه العلاقات بين الأدب والمجتمع، بل إن لهم فهماً محدداً لما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقات في مجتمعنا الحالي، وفي مجتمع المستقبل «اللاطبقي». فهم يمارسون نقداً تقويمياً له أحكامه، مبنياً على مبادىء سياسية وأخلاقية وليست أدبية. فهم لا يحددون لنا العلاقات والمضامين الإجتماعية التي كانت قائمة أو القائمة فعلاً في عمل الكاتب فحسب، بل ما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقات. فهم ليسوا مجرد دارسين للأدب والمجتمع، بل نصبوا أنفسهم رسل المستقبل ودعاته، ويجدون صعوبة في فصل هاتين الوظيفتين إحداهما عن الأخرى.

وتبدأ مناقشة علاقة الأدب بالمجتمع عادة بتلك العبارة التي وردت في كتابات ده بونالد De Bonald بأن «الأدب تعبير عن المجتمع». ولكن ما معنى هذه المقولة؟ إذا كان المقصود أن الأدب ـ في أي زمن معين يعكس الموقف الاجتماعي الراهن فإن هذه المقولة تكون خاطئة، وتكون تافهة مبهمة إذا كان المقصود بها أن الأدب يرسم بعض مظاهر الحقيقة الاجتماعية. والقول بأن الأدب يعكس أو يعبر عن الحياة فذلك أشد التباساً، فالكاتب بالضرورة يعبر عن تجربته وعن مفهومه الشامل للحياة، ومع هذا فمن الخطأ الظاهر القول بأنه يعبر عن الحياة في مجملها، أو حتى عن مجمل الحياة في زمن معين ـ بشكل تام وافٍ. والقول بأن الكاتب عليه أن يعبر بشكل وافٍ عن الحياة في عصره ـ أن يكون ممثلاً لعصره ومجتمعه ـ هو مبدأ تقويمي محدد. ويضاف بالطبع إلى هذا أن لفظي «واف» و«ممثل» بحاجة إلى تفسير مسهب. ففي كثير من مجالات النقد الاجتماعي غالباً ما يعني هذان اللفظان أن على

الكاتب أن يكون محيطاً بمواقف اجتماعية محددة، مثل محنة البروليتاريا (الطبقات الدنيا العاملة)، أو أن يشارك الناقد في اعتناق مذهب أو إيديولوجية معينة.

وقد يكون من الأفضل أن نرجىء مشكلة النقد التقويمي، ريثما نفصل العلاقات الفعلية بين الأدب والمجتمع. فهذه العلاقات الوصفية (التي تتميز عن المعيارية) أكثر قابلية للتصنيف.

هناك أولاً سوسيولوجية الكاتب ومهنة الأدب ونواميسها، وكل ما يتعلق بالأساس الإقتصادي للإنتاج الأدبي، والأصول الإجتماعية للكاتب ومنزلته، وفكره الإجتماعي الذي قد يجد سبيله إلى التعبير عبر قنوات أخرى غير الأدب. ثم هناك مشكلة المحتوى الإجتماعي، أو المضامين والأهداف الاجتماعية للأعمال الأدبية ذاتها. وهناك أخيراً مشاكل الجمهور المتلقي، والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب. إلى أي مدى يتحدد الأدب نتيجة للوضع الإجتماعي، أو التغير والنمو الإجتماعيين؟ أو يكون الأدب معتمداً على هذه العوامل؟ هذا سؤال يدخل في المجالات الثلاث لمبحثنا: سوسولوجية الكاتب، والمحتوى الإجتماعي للأعمال الأدبية ذاتها، وتأثير الأدب على المجتمع. وعلينا أن نقرر ما نعني بالإعتماد Dependence أو السببية Causation. وسنصل في النهاية إلى مشكلة التكامل الثقافي، وعلى وجه التحديد إلى كيفية تكامل ثقافتنا نحن.

بما أن كل كاتب عضو في مجتمع، فإنه يمكن دراسته ككائن إجتماعي. ورغم أن سيرته ستكون المصدر الأول، إلا أن مثل هذه الدراسة قد تتسع فتشمل كامل البيئة التي جاء منها والتي عاش فيها. وسيمكن جمع المعلومات عن الأصول الإجتماعية، والأسرية، والموقف الإقتصادي للكتاب. ونستطيع أن نتبين على وجه الدقة كم كانت حصة الارستقراط، والبورجوازيين، والبروليتاريا في تاريخ الأدب، نستطيع مثلاً أن نوضح الحظ الأوفى الذي ناله أبناء طبقة المهنيين والتجار في الإنتاج الأدبي الأمريكي. ويمكن

بالإحصائيات إثبات أن الأدب في أوروبا الحديثة اجتذب مزاوليه من الطبقة الوسطى بشكل عام، إذ ان الطبقة الرفيعة كانت مشغولة في إقتضاء الأمجاد والرفاهية، بينما حرمت الطبقات الدنيا من فرصة التعليم. بيد أن هناك تحفظات كبيرة بالنسبة لإنجلترا حول هذا التعميم. فأبناء الفلاحين والعمال يظهرون لماماً في الأدب الإنجليزي القديم، والإستثناء في ظهور بيرنز Burns وكارليل Carlyle يفسر جزئياً بالإشارة إلى النظام المدرسي الإسكتلندي الديمقراطي. وقد كان دور الأرستقراطية في الأدب الإنجليزي كبيراً بصورة غير عادية، ويرجع هذا في بعضه إلى أن هذه الطبقة كانت أقل ابتعاداً عن الطبقات المهنية عما هو الحال عليه في البلاد الأخرى، التي لا تتبع نظام المواريث الذي يقصر إرث اللقب والثروة على الابن الأكبر.

ولكن باستثناء القلة نجد أن كل الكتاب الروسيين قبل جونكاروف Goncharov وتشيكوفChekov من أصل أرستقراطي. حتى ديستويفسكي Dostoevsky كان نبيلاً رغم أن أباه - وكان طبيباً في مستشفى للفقراء في موسكو - تحصل على الأرض وفلاحيها في أخريات حياته.

قد يكون من السهل أن نجمع هذه الحقائق، ولكنه من الصعب تفسيرها، هل تحدد الأصول الاجتماعية ولاء الكاتب الفكري والأيديولوجي؟ إن حالات شللي Shelley وكارليل Carlyle وتولستوي Tolstoy هي أمثلة واضحة «لخيانة» الفرد لطبقته. ومعظم الكتاب الشيوعيين خارج الإتحاد السوفيتي لا ينتمون أصلاً إلى طبقة البروليتاريا (الطبقة العاملة). وقد أجرى النقاد الماركسيون دراسات موسعة للتحقق من الأصول الإجتماعية، والولاء الإجتماعي للكتاب الروس. ومن هنا جاءت معالجة ب. ن. ساكولين P. n Sakulin للأدب الروسي الحديث مبنية على التمييز بين أدب الفلاحين، وأدب البورجوازية الصغيرة، وأدب المثقفين الديمقراطيين، وأدب المثقفين المنحدري الطبقة Declassé وأدب البورجوازية، وأدب الأرستقراطية، وأدب البروليتاريا الثورية. وفي دراسة الأدب أقام الباحثون الروس فروقا بالغة بين مجموعات الأرستقراطية الروسية وتفريعاتها التي نسب إليها بوشكين Pushkin

وجوجول Gogol وترجنيف Turgenev وتولستوي Tolstoy بالنظر إلى ثروتهم الموروثة أو إلى علاقاتهم القديمة. ولكنه من الصعب أن نثبت أن بوشكين كان يمثل مصالح طبقة الأشراف الملاك الذين حط بهم الفقر، أو أن جوجول كان يمثل المالك الأكراني الصغير. مثل هذه المقولات يمكن دحضها بالإشارة إلى الفكر العام السائد في أعمالهم، وإلى حظوة هذه الأعمال خارج نطاق المجموعة، أو الطبقة، أو الزمن.

إن الأصول الإجتماعية للكاتب تلعب دوراً ضئيلاً فيما يتعلق بالأسئلة التي تثار حول وضعه الإجتماعي، وولائه، وإيديولوجيته. إذ من الواضح أن الكتاب كثيراً ما وضعوا أنفسهم في خدمة طبقة أخرى غير تلك التي جاءوا منها. فمعظم شعر البلاط كتبه رجال ولدوا في طبقات أدنى، ولكنهم اتخذوا إيديولوجية وأفكار رعاتهم.

ومن الممكن أن يدرس الولاء الإجتماعي للكاتب، واتجاهه، وإيديولوجيته لا من خلال كتاباته فحسب، ولكن في كثير من الأحوال من خلال وثائق تتصل بسيرته ليست لها الصفة الأدبية. فالكاتب يظل مواطناً، له آراؤه في المسائل السياسية والإجتماعية ذات الخطر، وإسهامه في موضوعات العصر.

وقد كثرت الدراسات حول الآراء السياسية والإجتماعية لأفراد الكتاب، وتزايد الإهتمام حديثاً بالمغزى الإقتصادي لهذه الآراء. مثلاً يوضح الناقد ل. س نايتس L. C. Knights في إثباته أن موقف بن جونسون Ben Jonson الاقتصادي كان عميق الجذور في العصر الوسيط ـ كيف أنه سخر من الطبقة الصاعدة للمرابين والمحتكرين، والإنتهازيين، والوسطاء، وقد جاء تفسير الكثير من الأعمال الأدبية مثل المسرحيات التاريخية لشكسبير، وقصة «رحلات جاليفر» للكاتب سويفت Swift في الإطار السياسي للعصر الذي كتبت فيه؛ ولا ينبغي الخلط بين تصريحات الكاتب السياسية وقراراته وأنشطته، وبين الدلالات الاجتماعية الفعلية لأعماله، والكاتب الفرنسي بلزاك مثل واضح لهذا النوع من الفصام المحتمل. إذ رغم أو ولاءه المعلن

كان للنظام المنصرم ـ الأرستقراطية والكنيسة ـ إلا أن غريزته وخياله كانا أكثر تعلقاً بالنمط المستحوذ، الإنتهازي، برجل البورجوازية القوى الجديد. فقد يكون هناك فارق كبير بين النظرية والتطبيق، بين الولاء المعلن، وبين القدرة الإبداعية.

وإذا نظمت المشاكل المتعلقة بأصول الكاتب الإجتماعية، وولائه وإيديولوجيته فستؤدي إلى مفهوم سوسيولوجي للكاتب كنمط، أو كنمط في زمان ومكان محددين. وسيمكن التمييز بين الكتاب وفق درجة تكاملهم مع العملية الإجتماعية. في الأدب الشعبي تكون درجة الارتباط وثيقة، بينما تصل درجة الإنفصام و«البعد الاجتماعي» إلى أقصاها في البوهيمية Bohemianism في الشاعر المقهور، وفي العبقرية المبدعة المتحررة. وبوجه عام يبدو أن الأديب في الغرب في العصور الحديثة قد أرخى من روابطه الطبقية، وظهرت طبقة «مثقفة» ـ طبقة بينية مستقلة نوعاً من المهنيين. وستصبح مهمة علم الإجتماع الأدبي هو التحديد الدقيق للوضع الإجتماعي لهذه الطبقة، ودرجة اعتمادها على الطبقة الحاكمة، والمورد الاقتصادي الذي يدعمها، ومنزلة الكاتب في كل مجتمع.

والخطوط العريضة لهذا التاريخ أصبحت واضحة بما فيه الكفاية. ففي الأدب الشعبي الشفوي، نستطيع دراسة دور المغني أو الراوي الذي سيعتمد تماماً على فيء جمهوره، وهو الشاعر المتغني بالملاحم عند الإغريق، المسمى عندهم بالبارد Bard وعند التيوتون Teutonic القدامى يسمى «سكوب Scop» وراوي القصص الشعبي المحترف في الشرق وفي روسيا. ففي دولة المدينة الإغريقية كان التراجيديون (كتاب المأساة) ومؤلفوا الأناشيد الهزجة والجادة مثل الشاعر بندار Pindar، لهم وضع يكاد يكون دينياً، وإن كان قد تدرج نحو العلمانية، كما نرى من مقارنة يوربيبدس Euripides بإيسكيلوس Aeschylus وفي بلاط الأباطرة الرومان علينا أن ندرك أن فرجيل Virgil وهوارس Horace وأوفيد Ovid كانوا يعتمدون على جود وحسن نوايا أباطرتهم

قيصر Caesar ومايسناس Maecenas وفي العصور الوسطى كان هناك الراهب في خلوته، والشاعر Troubadour وشاعر البلاط أو قلعة النبيل Minnesanger وطلاب العلم الرحل، فالكاتب إما مدون، أو طالب علم، أو هو مطرب أو مسلي، أو شاعر ربابة. بل كان هناك ملوك مثل وينسلاوس الثاني -Wences laus II ملك بوهيميا، أو جيمس الأول ملك اسكتلندا ـ كانا شعراء بالهواية والتظرف. وفي ألمانيا كان أرباب الفنون ينتظمون في نقابات شعرية، يزاولون الشعر كصناعة. وفي عصر النهضة ظهر مجموعة من الكتاب لا تكاد ترتبط بمجتمع يجوبون الآفاق من بلد إلى بلد ويعرضون خدماتهم على رعاة مختلفين. وقد كان بترارك Petrarch أول أمير للشعراء Poeta Laureatus يتملكه مفهوم بجلال رسالته، بينما كان أرتينو Aretino مثال الأديب الضحفي، يعيش على الابتزاز موهوباً أكثر منه مبجلاً أو محترماً.

والتاريخ اللاحق هو في الجملة تاريخ التحول في رعاية الأدب من النبلاء أو غير النبلاء إلى رعاية الناشرين الذين لهم دورا استقراء اتجاهات جمهرة القراء. ومع هذا فلم يكن نظام رعاية الأشراف هو النظام الأوحد السائد، فكانت الكنيسة وتلاها المسرح، يرعيان أنواعاً معينة من الأدب. وفي انجلترا بدأ نظام رعاية الأدب يتدهور مع مطالع القرن الثامن عشر. ولفترة من الزمن، مر الأدب بأزمة اقتصادية ما بين انحسار رعاية الأشراف له، وتباطؤ رعاية الجمهور القارىء. ويمكن الرمز لهذه التغيرات بالفترات الأولى من حياة الدكتور جونسون في شارع جراب Grub Street وتحديه المعروف للورد تشسترفيلد Lord Chesterfield. ومع هذا فقد أمكن للشاعر الكسندر بوب Alexander Pope الذي يسبقه بجيل أن يجمع ثروة طائلة من ترجمته لألياذة هوميروس وأوديساه وذلك من جراء الاكتتاب السخي الذي قام به النبلاء والجامعيون.

لم يأت العائد المالي الضخم إلا في القرن التاسع عشر، حين حقق الشاعران بايرون Byron وسكوت Scott سيطرة هائلة على الذوق والرأي

العام. كذلك عمل فولتير Voltaire وجوته Goethe على رفع مكانة الكاتب واستقلاله في القارة الأوروبية. وقد كان لنمو جمهور القراء، وتأسيس الدوريات الأدبية العظيمة مثل مجلة ادنبرة Edinburgh والفصلية Quarterly الأثر الكبير في جعل الأدب بشكل متزايد ذلك التكوين المستقل الذي زعم بروسبيرده مارانت Prosper de Barante عام ١٨٢٢ م أنه كان موجوداً في القرن الثامن عشر.

طبقاً لرأي أشلي تورندايك Ashly Thorndike لم تكن السمة البارزة للمادة المطبوعة في القرن التاسع عشر هو عاميتها، أو تواضعها، بل اتجاهها إلى التخصص. فهذه المادة المطبوعة أصبحت لا توجه إلى جمهور موحد متجانس، بل أصبحت قسمة بين جماهير مختلفة، وبالتبعية وزعت على موضوعات، واهتمامات، وأغراض متعددة. وتشير مسز ك. د. ليفز Mrs. K. D. Leavis في كتابها «القصة وجمهور القراء» Fiction and the Reading Public ـ الذي يعتبر حاشية على نص ثورندايك ـ إلى أن فلاح القرن الثامن عشر الذي تعلم القراءة، كان عليه أن يقرأ ما يقرأه الخاصة ورجال الجامعة، كما أشارت إلى أن قراء القرن التاسع عشر لا ينبغي أن يقال لهم «جمهور» القراء بل هم «جماهير» القراء. وقد عرف عصرنا هذا المزيد من التعدد في قوائم النشر، وأنواع المجلات، فقد وجدت كتب للقراء الذين أعمارهم ما بين التاسعة والعاشرة، وكتب لطلبة المدارس الثانوية، وكتب لأولئك الذين يفضلون الوحدة، كما وجدت الدوريات التجارية، والنشرات الخاصة، ومجلات مدارس الأحد الأسبوعية، وقصص رعاة البقر، والقصص الخيالي المستمد من الواقع. الناشرون، والمجلات، والكتاب ـ الكل يتخصص.

وعلى هذا فإن دراسة الأساس الاقتصادي للأدب، والوضع الإجتماعي للكاتب لا تنفصل عن دراسة الجمهور الذي يخاطبه، والذي يعتمد عليه حالياً. حتى الراعي الأرستقراطي هو جمهور، بل إنه جمهور متشدد، لا يتطلب من الكاتب التمجيد الشخصي فحسب، بل الإنسجام مع مواصفات

طبقته. وحتى في المجتمعات القديمة، حيث ازدهر الشعر الشعبي، كان اعتماد المؤلف على الجمهور أكبر فلن ينتشر عمله إلا إذا صادف الاستحسان الفوري. ودور النظارة في المسرح ملموس بنفس هذه الدرجة. وهناك ثمت محاولات لتتبع التغيرات التي طرأت في أطوار شكسبير وأساليبه إلى التحول الذي حدث في النظارة ما بين انتقاله من مسرح «الجلوب» The Globe في الهواء الطلق، على الضفة الجنوبية لنهر التيمز، إلى مسرح بلاك فرايرز Black Friars ذي القاعة المغلقة، والذي كان يرتاده أبناء الطبقة العليا. وتزداد صعوبة تتبع العلاقة بين الكاتب وجمهوره في العصور المتأخرة التي نما فيها جمهور القراء وتشعب، وتعددت مشاربه، وأصبحت العلاقة بين الكاتب وقرائه غير مباشرة، إذ تتزايد أعداد الحلقات الوسيطة بين الكاتب وقرائه. فيمكننا دراسة دور التكوينات الإجتماعية، والإتحادات مثل الصالون، والمقهى والمنتدى، والأكاديمية، والجامعة. ويمكننا تتبع تاريخ الدوريات والمجلات ودور النشر. ويصبح الناقد وسيطاً هاماً، فقد يشجع بعض المتأدبين، وهواة الكتب، وجمعها، بعض أنواع الأدب، وقد تخلق إتحادات الأدباء ذاتها جمهوراً خاصاً من الكتاب أو من لهم إمكانات الكتابة. وفي أمريكا على وجه الخصوص أصبح النساء عاملاً أساسياً في تحديد الذوق الأدبي، نظراً لأنهن ـ طبقاً لرأي Veblen ـ ينبن عن رجال الأعمال المجهدين في تزجية الفراغ «واستهلاك» الفنون.

ومع هذا فإن الأنماط القديمة لم تستبدل تماماً، فكل الحكومات الحديثة تدعم الأدب بدرجات متفاوتة، والرعاية بالطبع تعني الضبط والأشراف.. ومن الصعب المبالغة في تقدير التأثير الواعي للدولة الشمولية خلال العقود الأخيرة. فقد كان هذا التأثير سلبياً ـ متمثلاً في الكبت، وحرق الكتب، والرقابة، والأسكات، والمعاقبة، وكان إيجابياً في تشجيع إقليمية «الدماء والتربة» و«الواقعية الإشتراكية» السوفيتية. وعدم نجاح الدولة في خلق أدب يجمع بين صفات إيديولوجية محددة، وبين متطلبات الأدب العظيم، لا ينفي أن تنظيم الحكومة للأدب يفتح المجال لأولئك الذين ينضوون تحت

اللواء الرسمي طوعاً أو كرهاً. وعلى هذا فإن الأدب في روسيا السوفيتية، ولو بشكل نظري، يعد فناً جماعياً، وأصبح الفنان مرة أخرى مندمجاً في المجتمع.

إن الخط البياني لنجاح كتاب، وبقائه، وإحيائه، أو شهرة الكاتب وانتشاره، هي بشكل رئيسي ظاهرة اجتماعية. وطبيعي أن يكون هذا ـ في جزء منه ـ ضمن مجال «التاريخ» الأدبي، حيث أن الشهرة والسمعة تقاسان بالتأثير الفعلي للكاتب على الكتاب الآخرين، وقدرته العامة على تشكيل وتغيير التقليد الأدبي. وفي جزء آخر تعد الشهرة والذيوع أمراً متعلقاً بالإستجابة النقدية. وحتى الآن كان تتبعها مبنياً على إفادات شبه رسمية يفترض أنها تعبر عن القارىء العام في فترة ما. ومن ثم فإنه بينما كانت مسألة تقلب الذوق أمراً «اجتماعياً»، فإنه يمكن وضعها على أساس سوسيولوجي أكثر تحديداً: فالدراسة التفصيلية يمكن أن تصل إلى الربط بين العمل الأدبي وبين الجمهور الخاص الذي أدى إلى إنجاحه. ويمكن جمع الشواهد من الطبعات وعدد النسخ المباعة.

تنعكس طبقات كل مجتمع في طبقات الذوق السائد فيه. فبينما تتدنى معايير الطبقات العليا فيه لتكتسبها الطبقات الدنيا، فقد تأخذ الحركة اتجاهاً عكسياً: والمثل على هذا هو الإهتمام بالأدب الشعبي والفن البدائي. ولا يوجد بالضرورة توافق زمني بين التقدم السياسي والإجتماعي، وبين الجانب الجمالي: فقد ذهبت القيادة الأدبية إلى البورجوازية قبل أن تكون لهذه الطبقة السيادة السياسية. وقد يحدث تدخل في التنظيم الطبقي للمجتمع، بل إنه قد يلغي كلية فيما يتعلق بالذوق الفني، وذلك عن طريق الفوارق في العمر أو في الجنس، أو بواسطة جماعات أو إتحادات معينة. كذلك تغد تقلبات الذوق ظاهرة هامة في الأدب الحديث. إذ أنه في مجتمع متنافس متموج تصبح معايير الطبقة العليا ـ التي سرعان ما تحاكي ـ في حاجة دائمة إلى الإحلال. ومن المحقق أن التغيرات الحالية السريعة في الذوق تعكس التغيرات الإجتماعية السريعة خلال العقود الأخيرة، والعلاقة العامة

الرخوة بين الفنان والجمهور.

إن عزلة الكاتب الحديث عن المجتمع تدعو إلى دراسة سوسيولوجية، وهي العزلة التي يمكن التمثيل لها بالإشارة إلى شارع جراب، وبوهيميا وقرية جرينتش، والأمريكي المغترب. ويعتقد ناقد روسي اشتراكي - جورجي بليخانوف Georgi Plekhanov أن مبدأ «الفن للفن» يبرز حين يشعر الفنانون «بتناقض ميئوس منه بين أهدافهم، وأهداف المجتمع الذي ينتمون إليه. إن الفنانين لا بد أن يكونوا في عداء شديد مع مجتمعهم، ولا يجدون بارقة أمل في تغييره. «وقد ألمح الناقد ليفين ل شاكنج Levin L. Schuking في كتابه «سوسيولوجية الذوق الأدبي» إلى بعض هذه المشاكل: كما درس تفصيلاً في مكان آخر دور الأسرة والنساء كجمهور قارىء في القرن الثامن عشر.

ورغم أنه أمكن جمع الكثير من الشواهد، إلا أنه لم يمكن التوصل إلا نادراً إلى نتائج مدعمة حول حقيقة العلاقات بين إنتاج الأدب، وبين أسسه الإقتصادية، أو حتى حقيقة تأثير الجمهور على الكاتب. من الواضح أن هذه ليست مجرد علاقة اعتماد أو رضوخ سلبي لمتطلبات الجمهور أو الراعي. فقد ينجح الكتاب في خلق جمهورهم الخاص، بل لقد حق ما عرفه كولريدج Coleridge من أن كل كاتب جديد عليه أن يخلق لدى القراء الذوق الذي يمكنهم من الإستمتاع بكتابته.

والكاتب لا يتأثر بالمجتمع فحسب، بل إنه يؤثر فيه. والفن لا يحاكي الحياة فقط، بل إنه يشكلها. وقد يصوغ الناس حياتهم على شاكلة أبطال وبطلات الروايات. فهم قد أحبوا، واقترفوا الجرائم، والإنتحار طبقاً لما قرأوه في كتاب، سواء كان هذا الكتاب قصة آلام فرتر للكاتب الألماني جوته Sorrows of Werther أو كتاب القناصة Musketeers لدوماس Dumas، ولكن هل يمكن على وجه الدقة أن نحدد تأثير كتاب ما على قرائه؟ هل سيكون ممكناً يوماً ما أن نصف تأثير الأدب الساخر؟ هل غير أديسون Addison حقاً من عادات مجتمعه؟ أو أن ديكنز Dickens أدى بكتاباته إلى إصلاح حال سجون المدنيين، أو مدارس الصبية، أو الملاجىء؟ وهل كانت مسز ستو .Mrs

Stowe حقاً تلك المرأة الصغيرة التي قامت بالحرب الكبيرة؟ وهل غير كتاب «ذهب مع الريح Gone with the Wind من موقف القراء تجاه حرب مسز ستو؟ وكيف أثر همنجواي Hemingway وفولكنر Faulkner في قرائهما؟ وما مدى ضخامة أثر الأدب في ظهور النزعة القومية الحديثة؟ إنه لمن المؤكد أن قصص والترسكوت Walter Scott في اسكتلندا، وهنريك سنكوفتز Henryk Seinkiewiez في بولندا، وألويز جيرازك Alois Jirasek في تشيكوسلوفاكيا، كان لها أثر محدد في زيادة الفخار القومي، والذاكرة الجماعية للأحداث التاريخية.

يمكننا أن نفترض ـ ونكون محقين دون شك ـ أن الشباب أقرب وأشد تأثراً بقراءتهم من الكتاب، وأن بعض القراء غير المحنكين يأخذون الأدب في بساطة على أنه نقل لا تفسير للحياة، وأن أولئك الذين كتبهم قليلة يأخذونها بجدية أشد من القراء المحنكين الواسعي الإطلاع. هل يمكننا تخطي هذا الحدس إلى ما وراءه؟ هل يمكننا أن نتخذ الإستبيانات وغيرها من وسائل البحث السوسيولوجي؟ إنه لا يمكن الحصول على الموضوعية الدقيقة، إذ أن محاولة دراسة تاريخ الحالات سيعتمد على الذاكرة والقدرة التحليلية للذين توجه إليهم الاستبيانات، وستخضع شهاداتهم لتقويم وتصنيف يقوم به عقل قابل للخطأ. غير أن مسألة «كيف يؤثر الأدب في جمهوره» هي أمر تجريبي، يمكن الإجابة عليه بالرجوع إلى التجربة. وبما أننا ننظر إلى الأدب بمفهومه الأوسع، وإلى المجتمع كذلك بالمعنى الأوسع، فينبغي علينا إذن الرجوع ـ لا إلى تجربة الأديب المنفرد ـ بل إلى تجربة الجنس البشري. ونحن لما نبدأ بعد دراسة هذه المسائل.

ولعل أكثر الإتجاهات شيوعاً في مجال علاقات الأدب بالمجتمع هو دراسة الأعمال الأدبية كوثائق اجتماعية باعتبارها صوراً للواقع الإجتماعي. ومما لا شك فيه أنه يمكن أن نستخلص من الأدب صورة ما للواقع الإجتماعي، حقاً أن عدداً من قدامى الدارسين المنهجيين للأدب أسندوا له هذه الوظيفة فقد نادى توماس وارتون Thomas Warton، وهو أول مؤرخ

حقيقي للشعر الإنجليزي، بأن الأدب له الميزة الخاصة بأنه يسجل بأمانة سمات العصر، ويحفظ أكثر صوره تعبيراً وورنقاً. وكان الأدب بالنسبة له ولتابعيه من المهتمين بالعصور القديمة، خزانة للأزياء والتقاليد التالدة، ومصوراً لتاريخ الحضارة وخاصة لعصر الفروسية واضمحلالها. أما بالنسبة للقراء المحدثين فإن الكثرة منهم تأخذ انطباعاتها عن المجتمعات الأجنبية من خلال ما تقرؤه من قصص لكتاب مثل سنكلير لويس Sinclair Lewis وجالسورزي Galsworthy وبلزاك Balzac وتورجنيف Turgenev.

وإذا استخدم الأدب كوثيقة اجتماعية، فإنه يمكن أن نستخلص منه الخطوط العامة للتاريخ الإجتماعي. هناك تشوسر Chaucer ولانجلاند Langland اللذان يقدمان مجتمع القرن الرابع عشر من زاويتين مختلفتين، وقد أخذت افتتاحية قصص كانتربري Canterbury Tales منذ زمن بعيد على أنها تقدم مسحاً شاملاً للأنماط الإجتماعية. وقد قدم شكسبير في مسرحية زوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor وبن جونسون Ben Jonson في عدد من مسرحياته، وتوماس ديلوني Thomas Deloney شيئاً عن الطبقة الوسطى في العصر الأليزابيثي. كما وصف أديسون Addison وفيلدنج Fielding وسمولت Smollett البورجوازية الجديدة في القرن الثامن عشر، ووصفت جين أوستن Jane Austen سادة الريف وقسس القرية في أوائل القرن التاسع عشر، ووصف ترلوب Trollope وثاكري Thackeray وديكنز Dickens العالم الفيكتوري. وفي النقلة ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين وصف لنا جولزورثي Galsworthty الطبقة المتوسطة العليا في المجتمع الإنجليزي، ووصف ولز Wells الطبقة المتوسطة الدنيا، ووصف بنيت Bennet المدن الإقليمية.

ويمكن أن نجمع سلسلة مشابهة من الصور الإجتماعية في الحياة الأمريكية من قصص مسز ستو Mrs. Stowe وقصص هاول Howell وكذلك من قصص فارل Farrell وشتاينبك Steinbeck. وقد ظلت حياة باريس ما بعد عودة الملكية محفوظة في مئات الشخصيات التي تتحرك خلال صفحات قصة

بلزاك Balzac «المهزلة الإنسانية Human Comedy»، كما تتبع بروست Proust في تفاصيل لا تنتهي الطبقات الإجتماعية للأرستقراطية الفرنسية المتداعية. وتظهر روسيا الإقطاعية في القرن التاسع عشر في قصص ترجنيف وتولستوي، ونرى لمحات من التاجر والمفكر في قصص تشيكوف وكذلك من المزارع التعاونية في قصص شولوكوف Sholokov.

ويمكن تعداد الأمثلة إلى ما لا نهاية. فيمكننا أن نكون ونعرض «عالم» كل منهم، الدور الذي يعطيه للحب والزواج، للعمل وللمهن، وصفه لرجال الدين سواء الأغبياء أو الأذكياء، الأطهار أو المنافقين، ويمكن أن يتخصص دارس في رجال البحرية كما وردوا في قصص جين أوستن Jane Austen أو في نمط الوصوليين كما وصفهم بروست Proust أو في الزوجات كما وصفهن هاول Howell. ومثل هذا التخصص سيعطينا دراسات مثل «العلاقة بين المالك والمستأجر في القصص الأمريكي في القرن التاسع عشر» أو «البحار في القصص والمسرح الإنجليزي»، أو «الأمريكيون أيرلنديو الأصل في قصص القرن العشرين».

بيد أن هذه الدراسات قليلة الجدوى ما دامت لا تأخذ الأدب إلا على أنه مرآة للحياة، أو استعادة لها، ومن ثم لا يكون إلا وثيقة اجتماعية. مثل هذه الدراسات تصبح ذات معنى فقط، حين نعلم المنهج الفني للكاتب موضع الدراسة، ونستطيع أن نقول ـ بشكل محدد وليس في كلمات عامة، ما هي علاقة الصورة التي يرسمها بالواقع الإجتماعي. هل هي واقعية عن قصد؟ أم أنها ـ في بعض جوانبها ـ ساخرة أو كاريكاتيرية، أو مثالية رومانسية؟ في دراسة رائعة متزنة عن الأرستقراطية والطبقة الوسطى في ألمانيا ينبهنا كهن برامستدت Kohn - Bramstedt إلى أنه «لا يمكن إلا للشخص الذي لديه علم بتركيب المجتمع من مصادر أخرى غير المصادر الأدبية، أن يتبين كيف وإلى أي مدى تصور القصة أنماطاً اجتماعية معينة وسلوكها ـ ما هو الخيال المحض، وما هي المشاهدة الواقعية، وما هو مجرد تعبير عن رغبات الكاتب ليمكن الفصل بينها «بطريقة واعية». ويستخدم نفس الباحث

فكرة ماكس فيبر Max Weber عن «الأنماط الإجتماعية» المثالية ليدرس ظواهر إجتماعية مثل البغضاء الطبقية، وسلوك المحدث النعمة، والتظاهر والموقف من اليهود؛ وهو يدعى أن هذه الظواهر ليست حقائق موضوعية، أو أنماطاً سلوكية، وإنما هي اتجاهات مركبة، وبالتالي فهي أكثر قابلية للتصوير في القصة من أي مكان آخر. ويمكن للباحثين في الإتجاهات الإجتماعية أن يستخدموا المادة الأدبية إذا كان في إمكانهم تفهمها على الوجه الصحيح. والواقع أنه بالنسبة للعصور القديمة سيضطرون إلى استخدام المواد الأدبية أو شبه الأدبية لندرة الشواهد في كتابات إجتماعيّ هذه العصور: من الكتاب في السياسة، أو الاقتصاد أو المسائل العامة.

ويقدم أبطال وبطلات القصص، شريروها وشجعانها، دلائل على هذه الإتجاهات الإجتماعية. وتقود هذه الدراسات دائماً إلى مجالات تاريخ الفكر الأخلاقي والديني. فنحن نعلم وضع الخائن في العصور الوسطى، وموقف تلك العصور من الربا، وهو موقف استمر حتى عصر النهضة، والذي منه نبتت شخصية شايلوك Shylock، وبعده شخصية البخيل في موليير. إلى أي «خطيئة عظمى» عزت القرون اللاحقة شخصية الشرير، وهل يفهم شره في ضوء الأخلاقيات الشخصية أو الإجتماعية؟ هل صور على سبيل المثال ـ فنان في الاغتصاب، أو مختلس لسندات الأرامل؟

والنموذج الأمثل هو الكوميديا الإنجليزية في عصر عودة الملكية. هل كانت مسرحاً لغفلة الأزواج ومرتعاً للخيانة والزواج الصوري كما اعتقد لامب Lamb؟ أو كما رجح ماكولي Macaulay كانت صورة أمينة لأرستقراطية منحلة، لاهية، وحشية؟ وهل لنا أن نترك الخيارين معاً، لنبحث عن الشريحة الإجتماعية المحددة التي خلقت هذا الفن ولأي جمهور؟ وهل لنا أن نميز ما إذا كان هذا فناً يتخذ مبدأ الطبيعية، (يصف تفاصيل الواقع) أو فناً يهتم بجمال الأسلوب؟ (بصرف النظر عن الواقع)؟ أليس علينا أن نأخذ في الحسبان السخرية، والتهكم، ونقد الذات، والفنتازيا؟ فهذه المسرحيات كعامة الأدب ـ ليست مجرد وثائق إجتماعية، هي مسرحيات تضم شخوصاً

نمطية، ومواقف نمطية، وزيجات مسرحية، لها مواصفات الزواج الذي يتم فوق خشبة المسرح. وينهى أ. أ ستول E. E. Stoll أسانيده المتعددة في هذا الشأن بقوله: (واضح أن هذا ليس «مجتمعاً حقيقاً» ولا صورة أمينة حتى «للحياة المترفة». واضح أن هذه ليست انجلترا ولو تحت حكم آل ستيوات، سواء منذ أو قبل الثورة العظمى)، ومع هذا فإن هذا التأكيد الصحي على التقليد والأتباع الذي يجيء في مثل كتابات ستول Stoll لا يمكن أن تصفى كليةً العلاقات بين الأدب والمجتمع. إذ أنه حتى أشد المجازات إلغازاً، وأبعد الشعر الرعوي عن الواقع، وأغرق النوادر في الخيال، إذا درست بعناية، سنجدها تقول شيئاً عن المجتمع في زمن ما.

والأدب لا يحدث إلا في سياق إجتماعي، وكجزء من الثقافة في وسط معين. وقد أدت ثلاثية تان Taine الشهيرة ـ الجنس Race الوسط Milieu واللحظة Moment إلى إفراد الدراسة في واقع الأمر للوسط. فالجنس هو مكمل ثابت غير معلوم يتعامل معه تان Taine في مرونة. أما اللحظة فهي قابلة للذوبان في مفهوم الوسط، والإختلاف في الزمن يعني ببساطة خلفية إطارية مختلفة، ولكن مسألة التحليل الفعلية تظهر عندما نحاول الوصول إلى قرار كلمة «وسط». سندرك أن أكثر الأطر إلتصاقاً بالعمل الفني هو التقليد اللغوي والأدبي الذي ينتمي إليه، وهذا التقليد بدوره يحوطه مناخ ثقافي عام. ويرتبط الأدب بشكل أقل مباشرة بمواقف اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية محددة. صحيح أن هناك تداخلاً في العلاقات بين مجالات الأنشطة الإنسانية. وقد يمكن في النهاية أن نصل إلى ارتباط بين أنماط الإنتاج والأدب، وذلك نظراً لأن النظام الاقتصادي يتضمن عادة نظاماً للسيطرة، وبالتالي فإنه يتحكم في أشكال الحياة الأسرية. وتلعب الأسرة دوراً هاماً في التعليم، وفي تحديد مفاهيم العلاقات الجنسية والحب، وفي جملة التقاليد المتعلقة بالمشاعر الإنسانية. ومن ثم فإنه من الممكن ربط الشعر الغنائي بتقاليد الحب، والمعتقدات الدينية، وتصور الطبيعة. بيد أن هذه العلاقات قد تكون غائرة ومستترة.

ومع هذا يبدو من المستحيل أن نقبل الرأي الذي يدّعي لنشاط إنساني معين أنه الدافع الأول لكل الأنشطة الأخرى، سواء كان هذا هو رأي تاين Taine الذي يعزو كل نشاط خلاق إلى عامل بيولوجي غامض، وهو «الجنس» أو راي هجل Hegel والهجليين القائلين بأن الروح هي القوة المحركة الوحيدة في التاريخ، أو رأى الماركسيين الذين يشتقون كل شيء من طريقة الإنتاج. وبينما لم تحدث تغيرات تكنولوجية جذرية في القرون العديدة التي انقضت بين بدايات العصور الوسطى وبين ظهور الرأسمالية، إلا أن الحياة الثقافية، والأدبية على وجه الخصوص، اعتراها تحول عميق. ولا يعكس الأدب دائماً، أو على الأقل بشكل مباشر، الإحساس بالتغيرات التكنولوجية للعصر، فالإنقلاب الصناعي لم يتغلغل في القصة الإنجليزية إلا في الأربعينات من القرن التاسع عشر (في قصص مسز جاسكل Mrs. Gaskell وكنجسلي Kingsley وشارلوت برنتي Charlotte Bronte)، وذلك بعد فترة طويلة من ملاحظة الاقتصاديين والمفكرين الإجتماعيين لمظاهر هذا الإنقلاب.

علينا أن نسلم بأن الموقف الإجتماعي قد يحدد إمكان إدراك بعض القيم الجمالية، ولكن لا يعني ذلك حدوث تلك القيم الجمالية ذاتها. فقد نستطيع تحديد الخطوط العريضة للأشكال الفنية الممكنة في مجتمع ما، والأشكال غير الممكنة، ولكن لا نستطيع أن نتنبأ بأن هذه الأشكال الفنية ستنشأ في الوجود فعلاً. ويحاول كثير من الماركسيين ـ وليس الماركسيون وحدهم ـ أن يختصروا الطريق بين الإقتصاد والأدب. مثلاً جون ماينارد كنيس John Maynard Keynes وهو ليس ببعيد عن الأدب ـ يعزو ظهور شكسبير إلى أننا كنا في موقف مالي نستطيع فيه أن نتكفل بشكسبير في اللحظة التي قدم فيها نفسه. فالكتاب العظام يزدهرون في جو البهجة، والإنشراح، والخلو من الهموم الإقتصادية التي تحسها الطبقة الحاكمة، والتي تتولد من تضخم الأرباح». ولكن تضخم الأرباح لم يأت بشعراء عظام في ظروف أخرى ـ مثلاً خلال فترة الإزدهار في العشرينات من هذه القرن في الولايات المتحدة على سبيل المثال ـ. على أن هذا التصور لشكسبير المتفائل يظل قابلاً للمناقشة.

ومن الجانب الآخر لا نجد عوناً في الفكرة المضادة التي جاء بها ماركسي روسي بقوله: «إن نظرة شكسبير المأساوية للعالم ترتبت على كونه يعبر تعبيراً مسرحياً عن الأرستقراطية الإقطاعية التي فقدت سؤددها الغابر في عهد إليزابث». مثل هذه الأحكام المتناقضة التي ترتبط بمقولات مبهمة مثل التفاؤل والتشاؤم، تقصر عن المعالجة المحددة للمستوى الإجتماعي الذي يمكن التيقن منه لمسرحيات شكسبير، أو لآرائه التي صرح بها في المسائل السياسية (والتي تتضح من مسرحياته التاريخية)، أو لوضعه الإجتماعي ككاتب مؤلف.

ومع هذا فإنه ينبغي ألا نرفض الفهم الإقتصادي للأدب بناء على ما تقدم من إشارات؛ فإن كارل ماركس ذاته ـ رغم أنه أحياناً ما أصدر أحكاماً خيالية ـ إلا أنه بصفة عامة لاحظ بدقة العلاقة المستقرة بين الأدب والمجتمع. ففي كتابه «دراسة في الإقتصاد السياسي Critique of Political Economy» يصرح بأن «بعض عصور الرقي الفني لا يطرد فيها الرقي العام للمجتمع، ولا الأساس المادي والهيكل الذي يقوم عليه بناؤه. أنظر إلى مثل الأغريق مقارناً بالأمم المحدثة أو حتى بشكسبير». وقد فهم ماركس أيضاً أن التقسيم الحديث للعمل يؤدي إلى تناقض واضح بين العوامل الثلاثة (التي تسمى «لحظات» في مصطلحه الهيجلي Hegel) للعملية الاجتماعية ـ «قوي الإنتاج» و«العلاقات الإجتماعية» و«الوعي» وقد تنبأ بأسلوب يكاد يكون طوباوياً Utopian، بأنه في مجتمع المستقبل اللاطبقي، سيتلاشى تقسيم العمل هذا وسيندمج الفنان مرة أخرى في مجتمعه. ورأى أنه من الممكن أن يكون كل إنسان رساماً ماهراً، بل مبتدعاً. «في المجتمع الشيوعي لا يوجد رسامون، بل رجال يستطيعون الرسم بالإضافة إلى أعمال أخرى».

و«الماركسي الشعبي» يقول لنا أن هذا الكاتب أو ذاك بورجوازي يفصح عن آراء رجعية أو تقدمية حول الكنيسة والدولة. وهناك تناقض غريب بين تلك الحتمية المعلنة التي تفترض أن «الوعي» تال «للوجود»، وأن البورجوازي لا خيار له في أن يكون كذلك، وبين الحكم الأخلاقي بإدانته

لآرائه تلك. ويلاحظ في روسيا أن الكتاب ذوي الأصل البورجوازي الذين انضموا للبروليتاريا خضعوا بشكل مستديم للشكوك في إخلاصهم، وعزى كل تخلف فني أو مدني إلى أصلهم الطبقي. ومع هذا فإنه إذا كان التقدم ـ بالمعنى الماركسي ـ يقود مباشرة من الأقطاعية عبر الرأسمالية البورجوازية إلى «ديكتاتورية البروليتاريا»، فإنه يكون من المنطقي أن يمتدح الماركسي «التقدميين» في أي وقت من الأوقات. وعليه أن يمتدح البورجوازي الذي ناضل الإقطاعية التي تخلفت في المراحل الأولى من قدوم الرأسمالية. ولكن كثيراً ما ينتقد الماركسيون كتاباً على أساس نظرة القرن العشرين، أو كما فعل سميرنوف Smirnov وجريب Grib ـ وهم من الماركسيين الناقدين «لعلم الاجتماع الشعبي Vulgar Sociology» ـ يستنقذون الكاتب البورجوازي وذلك بالإعتراف بالقيمة الإنسانية العالمية له.

ومن هنا توصل سميرنوف إلى أن شكسبير كان «صاحب الإيديولوجية الإنسانية للبورجوازية»، والمدافع عن البرنامج الذي قدمته هذه الطبقة، حين تقدمت بإسم الإنسانية ـ «لتحدي النظام الإقطاعي». غير أن مفهوم الهيومانزم، وعالمية الفن، يسقطان المبدأ الأساسي للماركسية الذي يعتمد على النسبية في خلاصته.

والنقد الماركسي يبدو في أحسن صوره عندما يتعرض للمضمون الاجتماعي الكامن في عمل الكاتب. ومن هذه الناحية فهو أسلوب للتفسير مناظر للأساليب المبنية على نظرات فرويد Freud، أو نيتشه Nietzsche أو باريتو Pareto، أو «سوسيولوجية المعرفة» عند شلر ـ مانهايم Scheler - Mannheim، كل هؤلاء المفكرين تشككوا في العقل، أو المذهب المعلن، أو العبارة المطلقة. والفرق الأساسي هو أن أساليب نيتشة وفرويد كانت سيكولوجية، بينما جاء تحليل باريتو «للبقايا Residues» والمشتقات derivatives وأسلوب شلر ـ مانهايم في تحليل «الإيديولوجية» مبنيين على أساس اجتماعي.

و «سوسيولوجية المعرفة» كما صورتها كتابات ماكس شللر Max Scheler

وماكس فيبر Max Weber وكارل مانهيام Karl Mannheim، جاءت مدروسة بالتفصيل، ولها مزايا محققة على النظريات المنافسة، فهي لا تلفت النظر فحسب إلى الفروض والمضامين الخاصة بموقف إيديولوجي معين، بل إنها تبرز الظنون الخفية والميول الخاصة بالباحث ذاته. ومن ثم فإنها تتسم بنقد الذات، والإحساس بها ربما لدرجة مَرَضية. وهي أيضاً أقل ميلاً من الماركسية أو مدرسة التحليل النفسي إلى عزل عامل واحد وإفراده بمسئولية التغير. ومهما كان من إخفاقها في عزل العامل الديني، فإن دراسات ماكس فيبر في سوسيولوجية الدين، لها قيمتها في محاولة وصف أثر العوامل الأيديولوجية في السلوك الإقتصادي، والمبادىء الإقتصادية. وقد كان التأكيد في السابق على الأثر الاقتصادي في الإيديولوجيات. ومما يستحق الترحيب أن تجري دراسة شبيهة عن آثار الأدب في التغير الإجتماعي، رغم ما قد يكتنف ذلك من صعوبات مماثلة. فقد يكون من الصعب أيضاً عزل العامل الأدبي الصرف ـ كما هو الحال في عزل العامل الديني ـ وتحديد ما إذا كان الأثر عائداً إلى العامل الأدبي على وجه التحديد، أم إلى قوى أخرى يكون العامل مجرد غلاف أو قناة لها.

وتعاني «سوسيولوجية المعرفة» من مغالاتها في النزعة التاريخية، فقد وصلت في النهاية إلى نتائج شكلية رغم افتراضها أن «الموضوعية» يمكن تحقيقها بإدماج ـ ومن ثم تحييد ـ الرؤيتين المتعارضتين. وتعاني أيضاً عند التطبيق في الأدب ـ من عدم مقدرتها على الربط بين «المضمون» و «الشكل». فهي ـ كالماركسية ـ نظراً لانشغالها بتفسير لا معقول ـ عاجزة عن تقديم الأساس العقلي للجماليات، ومن ثم أيضاً للنقد والتقويم. ويصح هذا أيضاً بالنسبة لكل المعالجات الخارجية للأدب ـ فلا يمكن لدراسة تعليلية أن تقدم إطاراً نظرياً وافياً مرضياً لتقويم العمل الفني وتحليله ووصفه.

ولكن من الواضح أنه يمكن بسط مشكلة «الأدب والمجتمع» في صياغات مختلفة، تلك المتعلقة بالعلاقات الرمزية أو ذات المغزى، بالإتساق، والإنسجام، والترابط والتوافق، ومثلية البنية، وتناظر الأسلوب، أو

غير ذلك من المصطلح الذي نود أن نصف به تكامل الثقافة، أو الترابط بين الأنشطة الإنسانية المختلفة. وقد توصل سوروكين Sorokin ـ الذي قام بتحليل الإحتمالات المختلفة ـ إلى أن التكامل يتفاوت من مجتمع إلى مجتمع.

ولم تجب الماركسية عن التساؤل حول درجة اعتماد الأدب على المجتمع. ومن ثم فإن كثيراً من المشاكل لم تبدأ دراستها بعد. وأحياناً على سبيل المثال يقدم الدليل على الأثر الإجتماعي في تحديد الأجناس الآدبية. كما هو الحال في إثبات الأصل البورجوازي للقصة، أو في ورود بعض التفاصيل عن اتجاهات هذه الأجناس وصورها، كما جاء في مقولة أ. ب. بيرجم E. B. Burgum التي يجافيها المنطق من أن الملهاة ـ المأساوية Tragi - Comedy نتجت عن تأثير جدية الطبقة المتوسطة على «هزل الأرستقراطية». هل هناك عوامل إجتماعية محددة حتمت ظهور أسلوب أدبي عريض مثل الرومانسية ـ التي رغم ارتباطها بالبورجوازية اتخذت إيديولوجية مضادة للبورجوازية ـ على الأقل في ألمانيا ـ منذ بدايتها؟ ورغم ما يتضح من إرتكاز بعض الأيديولوجيات والموضوعات الأدبية على الظروف الاجتماعية، فقلما أمكن التثبت من الأصول الإجتماعية للأشكال والأساليب، والأجناس والأنماط الأدبية.

وقد كانت هناك محاولات محددة لدراسة الأصول الإجتماعية للأدب، مثل نظرية بوكر Bücher ذات الجانب الواحد، حول انبثاق الشعر من أهازيج العمال، وفي العديد من دراسات علماء الأنثروبولوجيا حول دور السحر في الفنون البدائية. وفي المحاولة الموسوعية لجورج تومسون George Thomson لأن يربط بين المأساة الإغريقية وبين الطقوس والمعتقدات، وكذلك بينها وبين ثورة ديمقراطية إجتماعية في زمن إسكيلوس Aeschylus، وفي محاولة كريستوفر كودويل Christopher Caudwell التي تشوبها السذاجة لرد الشعر إلى مشاعر قبلية، وإلى «الوهم» البورجوازي ـ حول حرية الفرد.

وحتى نقطع بأثر المجتمع في تحديد الأشكال الأدبية فإن أمر

الإتجاهات الإجتماعية باعتبارها «مكوناً» وعنصراً فعالاً يدخل في قيمة العمل الأدبي ـ يظل معلقاً، وقد يمكن القول بأن «الصدق الإجتماعي» رغم أنه في ذاته ليس قيمة فنية ـ إلا أنه يساند قيماً فنية مثل التراكب والترابط.. ولكن قد لا يكون الأمر على هذه الشاكلة. فهناك أدب رفيع ليس له ارتباط إجتماعي، والأدب الإجتماعي ليس إلا نوعاً واحداً من الأدب، وليس في مركز الدائرة بالنسبة لنظرية الأدب، اللهم إلا إذا رأينا أن الأدب «محاكاة» للحياة كما هي، وللحياة الإجتماعية على وجه التخصيص. ولكن الأدب ليس بديلاً لعلم الإجتماع أو السياسة. إذ أن له مبرراته وأهدافه الخاصة به.

الفصل العاشر
الأدب والفكر

يمكن تصور العلاقة بين الأدب والفكر بطرق جد متباينة، فكثيراً ما أخذ الأدب على أنه شكل من الفلسفة، «أفكار» ملتفة في صورة، ويحلل لاستيضاح «أفكار رئيسية». ويشجع الدارسون على تلخيص الأعمال الأدبية والإستخلاص منها في ضوء هذه التعميمات. وقد تنطع كثير من الدارسين القدامى في استخدام هذا المنهج، ويحضرنا بخاصة بعض النقاد الألمان لشكسبير مثل أولرتش Ulrici الذي صاغ الفكرة الرئيسية لمسرحية تاجر البندقية على أن «غاية العدل هي غاية الظلم Summum Jus Summa injuria». ورغم أن معظم الناقدين اليوم يحاذرون من مثل هذا الأغراق في الفكر، إلا أنه ما زال هناك من الآراء ما يأخذ الأدب على أنه مبحث فلسفي.

والرأي المناقض لهذا ينفي عن الأدب أي مغزى فلسفي، فقد ذكر جورج بواس George Boas رأياً صريحاً في محاضرة بعنوان «الفلسفة والشعر» قائلاً: «إن الأفكار في الشعر عادة ما تكون بائخة وخاطئة، ولن يوجد بين من تخطى السادسة عشرة من يرى جدوى في قراءة الشعر لمجرد ما يقدمه من أفكار». وطبقاً للناقد ت. س إليوت «لم يقدم أي من دانتي Dante أو شكسبير فكراً حقيقياً» وقد يسلم المرء مع بواس Boas بأن المحتوى الفكري لمعظم الشعر (وهو هنا يشير أساساً إلى الشعر الغنائي) عادة ما يكون مغالى فيه. فإذا حللنا الكثير من مشهورات القصائد التي أثارت الإعجاب لما بها من فلسفة، فعادة ما نتبين أنها تضم مقولات سطحية حول فناء الإنسان، وتقلب المقادير. كذلك الحِكَم التي جاءت على لسان شعراء العصر

الفيكتوري مثل براوننج Browning التي شدهت كثيراً من القراء على أنها كاشفة، كثيراً ما تتضح على أنها تبسيط لحقائق فطرية. وحتى لو أخذنا ببعض المقولات العامة كمقولة كيتس «الجمال هو الصدق، والصدق هو الجمال» فيبقى علينا أن نتلمس مدلول مثل هذه المقولات التي تجمع النقيضين، اللهم إلا إذا رأينا فيها مجرد خاتمة لقصيدة تصور ديمومة الفن، وزوال العواطف البشرية والجمال الطبيعي. والنزول بالعمل الفني إلى اعتباره مجرد مقولة مذهبية - وأدهى من ذلك عزل بعض الفقرات - يؤدي بالقيمة الفريدة لهذا العمل ويؤدي إلى تحلل بنائه، ويفرض عليه معايير غريبة لقياس قيمته.

ويمكن يقيناً أخذ الأدب باعتباره وثيقة في تاريخ الفكر والفلسفة، إذ أن تاريخ الأدب يتمشى مع التاريخ الفكري ويعكسه. وكثيراً ما تبين الأقوال الصريحة أو الإيماءات ولاء الشاعر لفلسفة بعينها، أو تثبت معرفته المباشرة لفلسفات كانت شائعة، أو إدراكه لفروضها العامة.

وفي الأحقاب الأخيرة كرس بعض الدارسين الأمريكيين جهودهم لدراسة هذه المسائل، وسموا منهجهم «تاريخ الأفكار» History of Ideas. وهي تسمية يشوبها بعض الخطل لذلك المنهج المحدد المحدود الذي أنشأه ودافع عنه أ. و. لفجوي A. O. Lovejoy وقد أثبت لفجوي ببراعة فاعلية هذا المنهج في كتاب «سلسلة الوجود العظمى» The Great Chain of Being. وفيه يتتبع الفكرة - فكرة مدارج الطبيعة من أفلاطون حتى شلنج Schelling خلال كافة أنماط الفكر: الفلسفي بالمعنى الدقيق والعلمي والديني، ثم الأدبي بصفة خاصة. ويختلف هذا المنهج عن منهج تاريخ الفلسفة في جانبين: فيرى لفجوي أن تاريخ الفلسفة محدود بدراسة كبار المفكرين، بينما يسمح منهجه في «تاريخ الأفكار» بضم صغار المفكرين بما فيهم الشعراء، وهم في رأيه قد اقتبسوا من المفكرين. والجانب الآخر هو أن تاريخ الفلسفة يهتم بالنظم الفكرية الكبرى، بينما يتناول «تاريخ الأفكار» الأفكار المنفردة، فهو يجزئى النظم الفكرية للفلاسفة إلى جزئياتها المكونة لها، ويدرس كل عنصر

على انفراد.

وإذا كان من الممكن الدفاع عن تلك التحديدات المعينة التي بينها لفجوى كأساس لدراسات مفردة مثل كتابه «السلسلة العظمى للوجود The Great Chain of Being» فإن تلك التحديدات لا تفلح في التطبيق العام. وتاريخ المفاهيم الفلسفية يقع حقيقة في نطاق تاريخ الفلسفة، وكذلك عده كل من هيجل Hegel وندلباند Windelband منذ زمن طويل. وطبيعي أن الدراسة ستكون قاصرة إذا جاء التركيز على (الوحدات الفكرية) دون سلكها في النظام الفكري العام (أو الفلسفة الشاملة)، ويكون القصور هنا شبيهاً بالقصور الذي يجيء في قصر الدراسة الأدبية على تاريخ العروض أو تطور الصورة الجمالية دون الإكتراث بدراسة ذلك النسق الشامل وهو العمل الأدبي المتكامل. «فتاريخ الأفكار» هو ببساطة مدخل محدد لدراسة التاريخ العام للفكر، مستخدماً الأدب كوثيقة أو كمثال إيضاحي. ويتضح هذا من وصف لفجوى الأفكار في الأدب التأملي الجاد بأنها «أفكار فلسفية مذوبة».

ومع هذا فإنه ينبغي على دارسي الأدب أن يرحبوا بمنهج «تاريخ الأفكار» هذا، وذلك لا للضوء غير المباشر الذي يلقيه فهم تاريخ الفلسفة على الأدب. فمنهج لفجوى هو رد فعل للتناهي في التفلسف الذي يتصف به مؤرخو الفكر، فهو يدرك أن الفكر أو على الأقل الاختيار بين نظام فكري وآخر ـ غالباً ما تحدده فروض مسبقة، أو عادات عقلية غير واعية، وأن اعتناق الناس للأفكار يتأثر بتعرفهم لمختلف المشاعر الميتافيزيقية، وأن الأفكار غالباً ما تتبلور حول كلمة محورية، أو عبارة موقرة ينبغي أن تدرس من الجانب الدلالي. وليو سبيتزر Leo Spitzer الذي عارض كثيراً من جوانب منهج لفجوى في تاريخ الأفكار قدم هو ذاته نماذج ممتازة في الربط بين التاريخ الفكري والدلالي في دراسات تتبع فيها مدلول كلمات مثل milieu الوسط» و«ambiance المحيط» و«المناخ ،Stinnung» من خلال ما ارتبط بها وما تفرع منها من معنى خلال التاريخ. وهناك أخيراً جانب جذاب لمنهج لفجوى، فهو يتجاهل عن قصد أي فاصل بين الدراسات الأدبية والتاريخية يقوم على

هذا الكتاب

الكتاب الذي نقدمه للقاريء العربي في هذه الترجمة يعد وثيقة من أهم وثائق النقد الأدبي المعاصر في العالم. فنجد محاولة مفصلة لتعريف النظم الثلاثة الأساسية للدراسة الأدبية وهي : النظرية الأدبية، والنقد الأدبي، والتاريخ الأدبي. ويقدم الكتاب المسائل العملية ملتحمة مع القضايا النظرية. فهو يدرس الأدب من حيث أنه أدب، وكذلك في علاقته مع الفنون الأخرى، ومع العلوم، وفي علاقته بالمجتمع بشكل عام. كما يدرس الكتاب الأركان المكونة للشكل الأدبي (العروض، والصوت، والرمز ، والأفانين البلاغية) مرتبطة بمناهج الدراسة الأدبية التي تتخذ من هذه الأركان قاعدة للتحليل النقدي.

ويحتوي هذا الكتاب على عشرين فصلا، مقسمين إلى خمسة أبواب، فنجد الباب الأول: تعريفات وتمييزات ويشمل الفصول الخمسة الأولى، يليه الباب الثاني: إجراءات مبدئية ويحتوي على الفصل السادس، ثم الباب الثالث : المدخل الخارجي لدراسة الأدب ويشمل الفصول من السابع وحتى الحادي عشر، يلي ذلك الباب الرابع : الدراسة الداخلية للأدب ويشمل الفصول من الثاني عشر وحتى التاسع عشر، وأخيراً الباب الخامس: الموقف الأكاديمي ويشمل الفصل العشرين.